

國立臺灣大學文學院戲劇學研究所



碩士論文

Graduate Institute of Drama and Theatre

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis

民間目連戲中神鬼世界之探討：

以《新編目連救母勸善戲文》為核心

A Study of Gods and Ghosts in Mulian Drama:

Focusing on *Xin Bian Mu Lian Jiu Mu Quan Shan Xi Wen*

傅安沛

An-Pei Fu

指導教授：林鶴宜博士

Advisor: Ho-Yi Lin, Ph.D.

中華民國一〇六年一月

January 2017



國立臺灣大學碩士學位論文
口試委員會審定書

民間目連戲中神鬼世界之探討：以《新
編目連救母勸善戲文》為核心

A Study of Gods and Ghosts in Mulian Drama: Focusing
on *Xin Bian Mu Lian Jiu Mu Quan Shan Xi Wen*

本論文係傅安沛（學號 R01129004）在國立臺灣大學戲劇學
研究所完成之碩士學位論文，於民國 105 年 12 月 26 日下列考
試委員審查通過及口試及格，特此證明

口試委員：

林鶴宜

（指導教授）

王安新

林楷莉

系主任、所長

紀蔚然

（簽名）





謝辭

還記得與鶴宜老師討論論文方向的那個下午，老師問我，為什麼選擇這個論文主題，我當時老實地回答我不知道，「也許是靈光乍現吧！」而老師說，就算是靈光乍現，也存在某種原因、帶著某種契機。在論文完成的今天，我想我應該能夠比較好地回答老師當時的問題了。也許在內心深處，我是寧願相信世上有神鬼、有冥界，因為唯有如此，當我深愛的人們走向死亡時，我才能夠告訴自己，他們不會消失、也不曾消失，他們永遠存在。

研究所此一人生階段的完成，必須感謝一路上眾多老師的指導與關懷。首先要感謝的就是論文指導教授林鶴宜老師，在寫作過程中，鶴宜老師提供的許多寶貴建議，以及相當珍貴的影音資料，都讓這本論文的內容更加豐富與趨於完整，而鶴宜老師給我的信心與鼓勵也是讓我能順利完成論文的動力之一；同時，還要感謝口考委員王安祈老師與林智莉老師，安祈老師與智莉老師給予的溫暖肯定與諸多精闢見解，無疑為這本論文畫上了最後一個完美的句點；此外，也要謝謝李惠綿老師，惠綿老師嚴謹的治學態度與讀書方法，深深影響了我的整個大學與研究所生涯；還要謝謝林于湘老師，于湘老師的「啟蒙與現代性」課程是我對於西方思想理論的啟蒙，而這些西方思想給予了我不同的思考問題的角度。

撰寫論文的漫長過程中，得到許多朋友的加油與陪伴，每一位都是需要道謝的對象。謝謝同樣走在學術研究這條路上的研究所同伴們，每當覺得沮喪，我總會想著在校園或劇場的某個角落，也有和我一樣焦慮的你們，抱著一起努力的心情，竟也就這麼完成了論文；謝謝小買和昱霆，早在我準備考研究所時，你們就是我的啦啦隊，而我們一起的旅行更成為我論文的靈感來源；謝謝晨書，總是聽我訴苦、為我加油，以過來人的身分陪我走過許多低落的情緒，那一張張鼓勵的明信片，更是我寫作論文時的療癒小物；謝謝佳穎，謝謝有妳陪我一起長大、一起成熟，在成為大人的路上，始終很慶幸有妳可以分享生活中的喜怒哀樂，我們一起困惑迷惘、也一起驕傲自信，很感激人生中能擁有一個這樣的朋友。

最要感謝的其實是家人，非常謝謝爸爸、媽媽一直以來的包容與支持，總是無條件地容忍我的壞脾氣，非常謝謝弟弟看似不經意卻很貼心的那些加油打氣。最後，也要謝謝在天上的阿公、阿嬤，論文有一部分是為你們而寫的。





摘要

出身自廟埕演劇的目連戲，由於其宗教性濃厚，長久以來不入文人之眼，甚至被扣上封建迷信的罪名，但目連戲其實是民間社會的描摹，其所塑造的超現實神鬼世界更與現實社會相互呼應。鄭之珍是將各地目連戲演出本進行整理改造的第一人，其鄉村秀才的身分，使他所改編整理的《新編目連救母勸善戲文》（本文簡稱《勸善記》）充滿對民間思想文化的依循與認同，因此，《勸善記》不只蘊含有文人神道設教的意圖，也同時保留了社戲於民間演出時的神祕特質與狂熱氣氛。


本論文首先簡介目連救母故事在民間衍進的情形與演出的意義，接著以《勸善記》為核心，探討此劇所塑造的地獄景觀與民間信仰中的地獄想像如何彼此影響，以及《勸善記》中的地獄酷刑與地獄罪行所隱含的罪罰觀念。

目連戲的面貌多樣，在不同的場合、面對不同的觀眾，往往呈現不同的特色，而《勸善記》保留了目連戲的多種樣貌。《勸善記》塑造的神鬼世界，在文人視野下，反映出民間為了重建正義所形成的功過積累傳統，以及源於人性的彌補心態和復仇思維，《勸善記》亦在其所塑造的神鬼世界中，顯現了封建皇帝如何透過神鬼信仰建立自身君權的合法性；作為農暇時間村民們的社戲，《勸善記》展現了庶民如何透過宗教信仰、神鬼信仰去面對、處理其所熱愛的現實人生，而觀眾對於目連戲的投入與觀看時的心理狀態，則反映出中國庶民文化的特色以及鬼戲所帶來的恐懼效應。

關鍵詞：目連戲、新編目連救母勸善戲文、鄭之珍、神鬼、地獄




Abstract



Mulian Drama, which originated from temple square theaters, has not been taken seriously by scholars due to its strong religious influence and has even been regarded as a feudal superstition. However, Mulian Drama was a depiction of folk society, wherein the surreal world of gods and ghosts it created echoed the real world. Zheng Zhizhen was the first to reorganize and remake the scripts of Mulian Dramas from various regions. Being considered a rural scholar, his adaptation and reorganization of *Xin Bian Mu Lian Jiu Mu Quan Shan Xi Wen* (hereinafter referred to as *Quan Shan Ji*) adhered to and identified with folk ideology and culture. Hence, *Quan Shan Ji* not only showed the intention of scholars to lay down their teachings but also retained the mystical qualities and fanatical atmosphere of folk drama performances.

This study briefly introduced the evolution of the story of “Mulian Rescues His Mother” in folk society and the significance of the performance. In addition, the study focused on *Quan Shan Ji* to investigate the landscape of hell as described in the drama, and its influence on how hell is imagined in folk beliefs as well as in the concept of punishment by methods of torture and crimes.

Mulian Drama is multifaceted and projects different qualities on different occasions in front of different audiences. *Quan Shan Ji* has retained the many faces of Mulian Drama. From the perspective of scholars, the world of gods and ghosts created



in *Quan Shan Ji* reflected the tradition of accumulating good deeds formed by folk society to rebuild justice as well as the mentality of remedy and revenge originating from human nature. The world of gods and ghosts created in *Quan Shan Ji* demonstrated how emperors during feudal times built the legitimacy of their monarchical power through beliefs in gods and ghosts. As a community drama performed during the leisure time between agricultural seasons, *Quan Shan Ji* revealed how common people faced and managed the real life they loved through religious beliefs, and beliefs in gods and ghosts. The psychological state of the audience while watching and immersing themselves in Mulian Drama reflected the cultural characteristics of the common people in China and the fear brought about by ghost dramas.

Keywords: Mulian Drama, *Xin Bian Mu Lian Jiu Mu Quan Shan Xi Wen*, Zheng

Zhizhen, gods and ghosts, hell

目 錄



口試委員會審定書

謝辭

摘要

Abstract

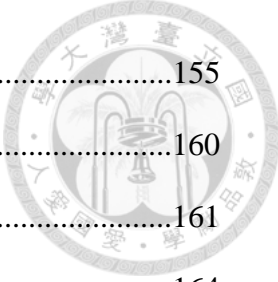
第一章 緒論	001
第一節 研究動機.....	001
第二節 文獻回顧.....	005
第三節 研究範圍與章節說明.....	011
第二章 目連戲：從宗教經典到戲劇藝術	019
第一節 目連救母故事的衍進.....	020
一、初期目連：從宗教經典成為說唱藝術.....	021
(一) 佛教傳說中的目連救母故事.....	021
(二) 變文中的目連救母故事.....	023
二、中期目連：從說唱藝術走上戲劇舞臺.....	025
(一) 說經寶卷中的目連救母故事.....	025
(二) 古賽戲中的目連救母故事.....	027
(三) 雜劇、院本中的目連救母故事.....	028
三、晚期目連：從民間戲臺跨足宮廷大殿.....	031
(一) 鄭之珍《新編目連救母勸善戲文》.....	031
(二) 張照《勸善金科》.....	034
(三) 寶卷、地方戲中的目連救母故事.....	035



第二節	依附於宗教祭典的目連戲.....	037
一、	中元盂蘭：結合儒釋道三教信仰的鬼節.....	037
二、	神佛誕辰：納吉求豐、祭祀神明的供品.....	042
三、	民間喪葬祭祀：「祭中有戲、戲中有祭」.....	043
第三節	獨立為戲劇藝術的目連戲.....	047
一、	百戲紛呈的表演型態.....	048
二、	充滿庶民趣味的表演題材.....	051
三、	臺上臺下一臺戲的表演體制.....	053
第三章	目連戲中的地獄景觀.....	057
第一節	中國文化冥界觀的演變.....	058
一、	先秦兩漢的「靈魂不滅」觀念.....	058
二、	盛行於魏晉六朝的佛教、道教地獄說.....	061
(一)	佛教地獄說.....	061
(二)	道教地獄說.....	063
三、	民間信仰中的冥界思想：十王信仰.....	066
四、	中國冥界思想：隨意刻劃、層累賦形.....	075
第二節	《新編目連救母勸善戲文》的地獄景觀.....	077
一、	《新編目連救母勸善戲文》的地獄場景.....	078
(一)	地獄場景說明.....	078
(二)	地獄格局的完善落實.....	083
(三)	地獄官僚的性格缺陷.....	084
(四)	與民間十王信仰的相互取材.....	085
二、	《新編目連救母勸善戲文》的罪罰觀念.....	087
(一)	地獄酷刑：源自世間的懲罰刑具.....	087
(二)	地獄罪行：來自庶民的議罪權力.....	093



第四章	目連戲中的神鬼想像（一）	099
第一節	關於神鬼想像的道德觀.....	099
一、重建正義：功過積累的道德觀.....		100
（一）功過積累傳統.....		101
（二）地獄的成形：「心念」塑造地獄的樣貌.....		104
（三）目連的拯救：「家族」成為功過積累的單位.....		107
（四）劉青提的改悔：「懺悔」作為救贖的啟動.....		109
二、重建正義：善惡有報的道德觀.....		112
（一）善有善報：面對缺憾的彌補心理.....		113
（二）惡有惡報：制裁惡徒的復仇思維.....		118
第二節	關於神鬼想像的政治觀.....	122
一、重振權力：君權的合法來源.....		122
（一）天地權威：君權天授.....		124
（二）親師權威：移孝為忠.....		129
二、重振權力：君權的表現形式.....		131
（一）神鬼的存在：源遠流長的信仰傳統.....		132
（二）神鬼的束縛：全景敞視主義.....		134
第五章	目連戲中的神鬼想像（二）	138
第一節	關於神鬼想像的宗教觀.....	138
一、輪迴觀與宿命論：坦然與積極的人生觀.....		139
二、布施與祭祀：來世的幸福與永世的不朽.....		144
第二節	關於神鬼想像的美學觀.....	149
一、哄笑狂歡：庶民文化的展現.....		150
（一）哄笑：逗趣的神鬼形象.....		150



(二) 狂歡：儀式性表演之下的「狂」文化.....	155
二、恐懼效應：樂而不淫、哀而不傷.....	160
(一) 恐懼的魅力：生活的調劑與指導.....	161
(二) 淡化的恐懼：情致化與百戲式的藝術手法.....	164
第六章 結論.....	168
參考資料.....	178

圖目錄



圖一	十王圖軸：一圖軸有一殿大王.....	097
圖二	十王圖軸：一圖軸有兩殿大王.....	097
圖三	十王圖軸：一圖軸有三殿大王.....	097
圖四	十王圖軸：一圖軸有五殿大王.....	097
圖五	竹城南街居士所繪之十王圖軸.....	098
圖六	何信嚴所繪之十王圖軸.....	098
圖七	魏伯儒所收藏之十王圖軸.....	098

表 目 錄



表一之一	明萬曆年間戲曲選本中的目連戲.....	012
表二之一	目連戲演出與超渡儀式的對應.....	046
表三之一	四川豐都鬼城的十王信仰.....	067
表三之二	臺灣地獄十王圖軸中的十王信仰.....	071
表三之三	《新編目連救母勸善戲文》的地獄場景.....	078
表四之一	《新編目連救母勸善戲文》的神鬼官僚等級制度.....	125



第一章 緒論

第一節 研究動機

班雅明 (Walter Benjamin) 在其〈說故事的人：有關尼可拉·萊斯可夫作品的思索〉(“Le Narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov”) 一文中曾說明小說 (Roman) 和敘事／故事 (Narration) 之間的截然不同，首先需要從「經歷」(Erlebnis) 與「經驗」(Erfahrung) 兩種概念的區別開始理解¹。班雅明認為，「經歷」(Erlebnis) 指的是個體透過親身體驗、親眼目擊所得到的，是封閉而孤立的，小說即是以經歷為主要內容的文學樣式，小說形成於孤獨個人的內心深處，小說的讀者也是生活在孤寂之中；不同於小說，故事的材料來自「經驗」(Erfahrung)，與封閉的經歷相比較，經驗更強調交流，經驗不但是個人的、也是集體的，包括說故事的人本身的經驗，以及個體在集體當中透過口耳相傳而來的經驗，此種經驗是個體與集體之間的連結媒介，經驗是可以不斷疊加累積的，因此每一個故事不但呈現出集體社會的樣貌，更覆上了說故事的人的痕跡，「正如陶瓶身上模印著陶工的手跡」²，而透過說故事的人，這又將成為聽故事的人的經驗，再次傳承下去，故事此種扎根於人民之中、以集體經驗與記憶為基礎的特質，使其能廣受人民的體會與接納，班雅明最後又進一步指出，說故事的人所參考的「生命不只包含他自己的經驗，其中也有許多其他人的經驗。說故事的人把聽來的事情和他自己最私密的經驗同化為一」³，說故事的人由於能以「整個生命」作為參考，因此如同智者一般能為所有情況提供忠告⁴。

¹ 「Erlebnis」與「Erfahrung」為德文，筆者在此採用的中文譯名為陳學明於其《班傑明》一書中的翻譯。

² 班雅明 (Walter Benjamin) 著，林志明譯：《說故事的人》(臺北：臺灣攝影工作室，1998年)，頁29。

³ 班雅明 (Walter Benjamin) 著，林志明譯：《說故事的人》(臺北：臺灣攝影工作室，1998年)，頁48。

⁴ 班雅明「說故事的人」的相關論述，參見班雅明 (Walter Benjamin) 著，林志明譯：《說故事的人》(臺北：臺灣攝影工作室，1998年)；陳學明：《班傑明》(臺北：生智文化，1999年)；David S. Ferris, *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin* (New York: Cambridge University Press, 2008)。

藝術活動往往與時代思潮、時下社會彼此影響、相互映照，戲劇作為一種民間藝術，本來即是現實生活的一面鏡子，充分反映出現實人生。出身自民間故事、廟埕演劇的目連戲，在唐、宋、元、明、清各朝代僧侶、藝人、文士之口中漸漸形成其自身的樣貌，目連救母故事是各個時代說故事的人的共同創作，目連戲可謂是集合了各個時代說故事的人的集體經驗與記憶，因此相較於其他劇目，目連戲更是民間社會的真實描摹與再現：劉禎分析目連戲中的出場人物與劇中傳達的思想，認為目連戲是純粹的民間藝術，「猶如一幅歷史巨卷，更似一座活的、立體博物館，形象、生動和真實地再現了封建時代中下層社會廣闊的歷史生活和時代風貌」，目連戲彷彿是封建社會中下層生活的寫照⁵；朱恒夫從戲曲觀眾的角度切入，相對於受文人墨客欣賞的文人戲曲，目連戲則是受鄉村民眾喜愛的「鄉民劇」，展示了鄉民的生活與心理世界、表現了鄉民的思想與藝術素養⁶；凌翼雲引用流傳於祁劇藝人間的一句話：「世上有的，目連戲中全有；目連戲中有的，世上不全有。」他認為目連戲能在觀眾中扎根，流布各地、歷年不衰，就在於目連戲如實地反映了封建時代人物的心理狀態和生活環境⁷；郝譽翔從表現形式著手，借用維克多·特納（Victor Turner）「中介」（Liminal）、「類中介」（Liminoid）的概念⁸，說明作為「儀式戲劇」的目連戲與一般商業戲劇的區別，「『中介』現象是人們全面性、義務性的參與，反映的是一個社區長期累積下來的經驗；而『類中介』現象則傾向個人專業藝術的領域，顯示出在文化市場競爭下的風格或口味」，因此，相較於屬於類中介行為的商業戲劇，屬於中介行為的儀式戲劇更能反映民間社會集體的心理、信仰與想願⁹；王馥從目連戲與民間超渡儀式的關係、目連戲的勸善功能、

⁵ 劉禎：《中國民間目連文化》（成都：巴蜀書社，1997年），頁74-85。

⁶ 朱恒夫：《目連戲研究》（南京：南京大學出版社，1993年），頁227-239。

⁷ 凌翼雲：《目連戲與佛教》（廣州：廣東高等教育出版社，1998年），頁222-241。

⁸ 部落儀式的過程分為三個階段：分隔（Separation）、中介（Liminal）、回歸（Return），分隔階段指個人或群體與原有的處境隔離，回歸階段指個人或群體重新聚合於新的狀態，中介階段則是指一種過渡時期，主體已經脫離了原有的狀態、但尚未聚合於新的狀態，因此「中介」具有模糊、未定位的性質，在中介階段的主體乃處在一種正在重新整合定義自身的不確定時期。

⁹ 郝譽翔：《民間目連戲中庶民文化之探討：以宗教、道德與小戲為核心》（臺北：文史哲出版社，1998年），頁11-12。

目連戲於民間的流傳、文人與官方對目連戲的改造等各方面確認目連戲的民間性，並引清代吳騫之語：「《目連》，江南村劇也。」說明了目連戲所展現的民間風尚¹⁰。

戲劇故事情節可以粗略地分為現實與超現實兩類，現實指人世間發生的所有事件，超現實指人們想像出來的神鬼世界。根據教育部國語辭典的定義，「想像」釋義為「對不在眼前的事物，利用過去的記憶或類似的經驗，構想具體的形象」¹¹，由此可知，想像的其中一個目的是為了解釋未知，而想像的方式則是利用自身的記憶與經驗，對他者¹²的想像是奠基於對自我的認識（記憶、經驗），想像他者甚至能成為自我定位的依據。而戲劇既在反映現實人生，劇作家在其中所塑造想像的超現實神鬼世界則在與現實社會相互呼應之餘，更在想像神鬼（他者）的過程中，映照出庶民之思想文化（自我）。

曾永義探討元明清雜劇中涉及鬼神情節的劇目，歸納出戲曲中的鬼神世界所蘊含的意識形態，包括彌補現實人生的不足、彌補道德法律的缺陷、用為獎善和補恨、抒憤寄慨和深寓諷世之義，以及純屬迷信思想的反映¹³；劉楚華以喪葬儀式中不可見的法事鬼為對照，分析戲劇舞臺上鬼魂裝扮的具象型態的戲劇鬼，法事鬼無形無象、無話可說，被動而順從，當鬼魂走上戲劇舞臺、成為戲劇鬼，則開始活形活現、抗拒馴服、為己說話，沉默的法事鬼是為了宗教而存在，證明因果報應，擁有主體性的戲劇鬼則成為世間百姓的代言者，是一種表達手段，用以反映現實、表現人生、寄託胸臆¹⁴；許祥麟指出中國鬼戲的特徵之一，就是「通

¹⁰ 王旭：《鬼節超度與勸善目連》（臺北：國家出版社，2010年）。

¹¹ 「教育部重編國語辭典修訂本」網站，搜尋時間：2016年10月1日。

<http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/cbdict/gweb.cgi?ccd=O1wJsf&o=e0&sec=sec1&op=v&view=0-1>

¹² 此處的「他者」借用自賈克·拉岡（Jacques Lacan）所提出之「鏡像階段」（the Mirror Stage）中「他者」的概念，「鏡像階段」主要是指孩童透過鏡像產生自我認同的時期，孩童透過鏡中影像知道自己的樣子，此鏡中的影像即是（小寫）「他者」（other），孩童腦中完整的自己正是依賴「他者」形構而成。參見泰瑞·伊果頓（Terry Eagleton）著，吳新發譯：《文學理論導讀》（臺北：書林出版，1993年），頁206-207；雷蒙·塞爾登（Raman Selden）、彼得·維德生（Peter Widdowson）、彼得·布魯克（Peter Brooker）著，林志忠譯：《當代文學理論導讀》（臺北：巨流，2005年），頁207；「英文文學與文化資料庫」網站，搜尋時間：2016年12月10日。

http://english.fju.edu.tw/lctd/List/TheoristsIntro.asp?T_ID=46

¹³ 曾永義：〈簡論宗教與戲劇之關係：以儺戲寺廟劇場與元明清雜劇為論述內容〉，《人文中國學報》第14期（2008年9月），頁51-60。

¹⁴ 劉楚華：〈儀式與戲劇：以鬼魂為中心的觀察〉，《人文中國學報》第14期（2008年9月），頁

過對虛幻的鬼魂心理的描寫，顛倒曲折地反映現實中人的精神世界」，戲劇中人格化的神鬼其實都是人的精神的物化，因此不論鬼戲是演神還是演鬼，其實都是在演人¹⁵；肖向明則比許祥麟又往前走了一步，認為鬼和人是「二元同構的體系」，「在『人一鬼』意識的框架中，鬼其實就是人的另一種存在方式，因此，鬼和人是個二元同構的體系，鬼話、魂話以至夢話、神話只不過是人的話語的傳達」¹⁶；曲金良以徐渭的《狂鼓吏》、湯顯祖的《牡丹亭》、宋南戲《王魁》、關漢卿的《竇娥冤》等劇作為例，指出戲劇中的神鬼情節雖有其荒誕性，但更不容忽視的是其現實性，戲劇中再現的冤鬼的抗爭復仇、情鬼的真摯熱烈、義鬼的行俠仗義、執法鬼的或廉或賊、滑稽鬼的插科打諢等等，「都是現實社會世態人情的形象的、審美的變相展示」¹⁷。

目連救母故事起源自佛經，目連戲最早在中元盂蘭的宗教祭典上搬演，目連戲自始就與宗教關係密切，其中「上窮碧落下黃泉」的神鬼／地獄故事情節，則讓目連救母故事的宗教色彩更加濃厚，導致其長久以來不入文人之眼，甚至被扣上封建迷信的罪名。然而，目連戲其實是民間社會的鏡子，且相較於其他劇目，目連戲又更加真實地再現了庶民的生活；此外，戲劇中的神鬼情節雖有其荒誕的成分，但更不可忽視的是其中的現實性，因為對冥界神鬼的想像實奠基於對自我的認識，民間在想像神鬼世界的過程中，往往無意中映照出庶民之思想文化。在本論文中，筆者嘗試從故事與經驗、想像的他者與真實的自我的角度來討論目連戲所塑造的神鬼世界與庶民社會之間的關係，並從中重新看見目連戲的價值。本論文將涉及以下幾個問題：

第一：目連戲中的地獄格局、地獄官僚與民間冥界信仰如何彼此影響？地獄酷刑在與陽間社會刑罰的相似中暗示著世間什麼樣的懲罰觀念？地獄罪行與陽間社會

71-94。

¹⁵ 許祥麟：《中國鬼戲》（天津：天津教育出版社，1997年），頁303-306。

¹⁶ 肖向明：〈穿越沉重的肉身：古代戲曲的「鬼」文化想像略論〉，《戲曲藝術》第30卷第4期（2009年11月），頁80。

¹⁷ 曲金良：《後神話解讀：中國民俗幽冥幻象及其藝術精神透視》（北京：文化藝術出版社，1998年），頁313-335。



罪行具有哪些相似或相異之處？

第二：目連戲中的地獄樣貌、目連的救母行動、劉青提的改悔行為與中國功過積累傳統之間有著什麼樣的連繫？充盈著善惡有報思想的神鬼世界，反映的是庶民的彌補心裡還是復仇思維？

第三：目連戲中的神鬼官僚體系、神鬼之間的尊卑禮節與工作職責的區分，幾乎和人間封建官僚如出一轍，是否暗示了庶民對於君權的絕對服從？而統治者又是如何藉著神鬼世界束縛民眾身心，以達到神道設教的目的？

第四：目連戲中所呈現的庶民的神鬼信仰——輪迴觀與宿命論，以及所呈現的宗教行為——布施與祭祀，反映的是庶民文化對命運的消極接受還是積極改變？

第五：在目連戲的實際演出中，於神鬼段落為何常能引起全村哄笑與狂歡的氣氛？目連戲中神鬼、地獄的恐怖形象不但未使觀眾懼而遠之，反而成為吸引觀眾的元素之一，又暗示了什麼樣的觀眾心理？

第二節 文獻回顧

由於目連戲生長自民間，以「口耳相傳」的方式在百姓之間流傳，因此相較於其他劇目劇種，目連戲田野資料的保存與整理就顯得相當重要，是目連戲學術研究能否順利開展的前提與基礎。

施合鄭基金會於一九九〇年代出版的「民俗曲藝叢書」，在民間目連戲資料的保存與整理方面即作出了巨大的貢獻。首先，它將各地民間演出本進行了整理校訂，包括《安徽池州東至蘇村高腔目連戲文穿會本》¹⁸、《安徽池州青陽腔目連戲文大會本》¹⁹、《皖南高腔目連卷》²⁰、《目連全會》²¹、《江蘇高淳目連戲兩頭紅臺本》²²、《浙江省新昌縣胡卜村目連救母記》²³、《紹興救母記》²⁴、《紹興舊抄救母

¹⁸ 王兆乾校訂：《安徽池州東至蘇村高腔目連戲文穿會本》（臺北：施合鄭基金會，1998年）。

¹⁹ 王兆乾校訂：《安徽池州青陽腔目連戲文大會本》（臺北：施合鄭基金會，1999年）。

²⁰ 朱建明校訂：《皖南高腔目連卷》（臺北：施合鄭基金會，1998年）。

²¹ 李平、李昂校訂：《目連全會》（臺北：施合鄭基金會，1995年）。

²² 茆耕茹校訂：《江蘇高淳目連戲兩頭紅臺本》（臺北：施合鄭基金會，1997年）。

²³ 徐宏圖、張愛萍校訂：《浙江省新昌縣胡卜村目連救母記》（臺北：施合鄭基金會，1998年）。

²⁴ 徐宏圖校訂：《紹興救母記》（臺北：施合鄭基金會，1994年）。

記》²⁵、《湖南省瀘溪縣辰河高腔目連全傳》²⁶、《超輪本目連》²⁷、《調腔目連戲咸豐庚申年抄本》²⁸、《莆仙戲目連救母》²⁹、《泉腔目連救母》³⁰、《目連戲曲珍本輯選》³¹、《影卷忠孝節義》³²。此外，它更匯集了民間目連救母故事的相關文獻紀錄，如《目連資料編目概略》³³整理了包括佛經、變文、話本、寶卷、戲聯、方誌、文人散記、專題研究、戲史、會議、文集等各種文獻中曾出現過的目連資料，並且收錄了安徽、福建、湖南、江蘇、江西、四川、浙江等地所知目連戲演出臺本的介紹與齣目；《浙江省目連戲資料匯編》³⁴則是彙整了方志記載、前人著錄、今人評說中有關浙江目連戲的資料，是第一部按照地區彙編的目連戲資料集；《安徽目連戲資料集》³⁵將安徽地區的目連戲資料分為序評記跋、方誌文錄、班社稽考、演出習俗、狷書醮儀、曲牌聲腔、會議演出、散文輯佚、臺本齣目等篇章進行調查整理。除了針對演出本的校訂與文獻的彙整之外，亦有對目連戲唱腔的整理，施文楠編著的《安徽目連戲唱腔選編》³⁶收錄了安徽南陵縣萬福班名伶的演唱錄音紀錄，以及安徽其他地區藝人或愛好者的演唱資料。此外，徐宏圖的《浙江省東陽市馬宅鎮孔村漢人的目連戲》³⁷則詳實記錄了孔村於一九九二年所舉行的一次喪禮法事，以及配合此法事所演出的目連戲，內容包括孔村的基本資料與信仰、道場儀式的過程與結構、目連戲的演出團體與表演形式，並附有照片和口述劇本，是一部詳細的田野調查報告。

除了施合鄭基金會出版的一系列「民俗曲藝叢書」，《民俗曲藝》第七十七期、

²⁵ 徐宏圖校訂：《紹興舊抄救母記》（臺北：施合鄭基金會，1997年）。

²⁶ 張子偉主持發掘，向榮、陳盛昌資料發掘：《湖南省瀘溪縣辰河高腔目連全傳》（臺北：施合鄭基金會，1999年）。

²⁷ 黃文虎校訂：《超輪本目連》（臺北：施合鄭基金會，1994年）。

²⁸ 肇明校訂：《調腔目連戲咸豐庚申年抄本》（臺北：施合鄭基金會，1997年）。

²⁹ 劉禎校訂：《莆仙戲目連救母》（臺北：施合鄭基金會，1994年）。

³⁰ 龍彼得、施炳華校訂：《泉腔目連救母》（臺北：施合鄭基金會，2001年）。

³¹ 戴云編著：《目連戲曲珍本輯選》（臺北：施合鄭基金會，2000年）。

³² 戴云編著：《影卷忠孝節義》（臺北：施合鄭基金會，2000年）。

³³ 茆耕茹：《目連資料編目概略》（臺北：施合鄭基金會，1993年）。

³⁴ 徐宏圖、王秋桂：《浙江省目連戲資料匯編》（臺北：施合鄭基金會，1994年）。

³⁵ 茆耕茹：《安徽目連戲資料集》（臺北：施合鄭基金會，1997年）。

³⁶ 施文楠編著：《安徽目連戲唱腔選編》（臺北：施合鄭基金會，1999年）。

³⁷ 徐宏圖：《浙江省東陽市馬宅鎮孔村漢人的目連戲》（臺北：施合鄭基金會，1995年）。

第七十八期與第九十三期更規劃為「目連戲專輯」³⁸，收錄多篇具參考價值的目連戲學術論文，《民俗曲藝》第八十七期則為「目連戲劇本專輯」³⁹，校訂整理了「郎溪目連戲」、「湘劇目連記」、「豫劇目連救母」三齣目連戲劇本，對於民間目連戲的演出樣貌又留下了更多的紀錄。

關於目連戲的學術研究，在專書方面，有屬於總覽性的討論，陳芳英《目連救母故事之演進及其有關文學之研究》⁴⁰是較早期的目連戲學術論著，大致勾勒出了目連救母故事的輪廓，書中針對目連救母故事的演進、其所蘊含的三教混同思想、與目連救母故事相關的講唱與戲劇文學都作了初步的討論；朱恒夫《目連戲研究》⁴¹詳細考察了目連救母故事的源流，並指出了目連戲中的宗教性、民俗性、藝術性，以及其所反映的封建社會價值觀；劉禎《中國民間目連文化》⁴²同樣從目連救母故事的歷史源流開篇，並且著重於目連戲的思想內涵、劇中主要人物的形象分析、目連戲的藝術型態，以及目連戲與其他劇種劇目、文藝形式、甚至西方宗教戲劇之比較；凌翼雲《目連戲與佛教》⁴³從目連戲與佛教之間的關係作為討論基礎，對目連救母故事的衍進、目連戲中的人物塑造（特別是觀音與白猿）、民間目連戲的內容，以及目連戲中的世俗性、藝術性與民俗性都作了詳細的討論。此外，亦有屬於專題性的討論，郝譽翔《民間目連戲中庶民文化之探討：以宗教、道德與小戲為核心》⁴⁴從中國社會中大傳統與小傳統的分野作為論述基礎，探討目連戲在精英分子的大傳統與庶民大眾的小傳統中所呈現的道德性和宗教性，並且也對在目連戲中占據龐大分量的滑稽小戲作了討論；王馗《鬼節超度與勸善目連》⁴⁵

³⁸ 《民俗曲藝》第 77 期「目連戲專輯上」（1992 年 5 月）；《民俗曲藝》第 78 期「目連戲專輯下」（1992 年 7 月）；《民俗曲藝》第 93 期「目連戲論文集」（1995 年 1 月）。

³⁹ 《民俗曲藝》第 87 期「目連戲劇本專輯」（1994 年 1 月）。

⁴⁰ 陳芳英：《目連救母故事之演進及其有關文學之研究》（臺北：國立臺灣大學出版委員會，1983 年）。

⁴¹ 朱恒夫：《目連戲研究》（南京：南京大學出版社，1993 年）。

⁴² 劉禎：《中國民間目連文化》（成都：巴蜀書社，1997 年）。

⁴³ 凌翼雲：《目連戲與佛教》（廣州：廣東高等教育出版社，1998 年）。

⁴⁴ 郝譽翔：《民間目連戲中庶民文化之探討：以宗教、道德與小戲為核心》（臺北：文史哲出版社，1998 年）。

⁴⁵ 王馗：《鬼節超度與勸善目連》（臺北：國家出版社，2010 年）。

從目連戲與民間鬼節的關係、超渡儀式對目連戲的意義、目連戲的勸善功能、目連救母故事在民間儀式中的地位、目連戲劇本在民間的流傳、文人與宮廷對民間目連戲的改造等方面，以專題的方式討論目連戲的獨特特徵。

在單篇論文方面，可見許多針對目連戲的主題性研究。關於目連戲的歷史源流，例如廖奔〈目連始末〉⁴⁶從佛經中的目連救母故事談起，勾勒出目連救母故事在宋、元、明、清以至近代等不同時代的不同面貌；楊孟衡〈「目連三段」論：兼談古賽「目連」之歷史地位〉⁴⁷肯定「目連古賽戲」在目連戲文體變革的過程中具有的關鍵性地位。著重於目連戲劇本的討論者，例如朱恒夫〈明清目連戲散論〉⁴⁸將焦點放在明代鄭之珍《新編目連救母勸善戲文》和清代宮廷大戲《勸善金科》，討論此兩部目連戲劇本與地方目連戲演出本之間的關聯；張璿文〈勸善文本的符號慾望：從《目連救母勸善戲文》〈羅卜描容〉談起〉⁴⁹以鄭之珍《新編目連救母勸善戲文》為核心，借用西方理論解讀〈羅卜描容〉一齣在作品主題的功能涵義，並論及與描容寫真相關之讀畫美學論述。以地區為研究核心來討論民間目連戲特色者，例如文憶萱〈湖南的目連戲〉⁵⁰、羅萍〈浙東民間啞劇：啞目蓮〉⁵¹、柯子銘〈談莆仙目連戲〉⁵²、蔡豐明〈紹興目連戲與民間鬼神信仰〉⁵³等論文。

此外，目連戲研究中最具熱點的討論，即是關於目連戲與宗教儀式之間的關係，田仲一成〈新加坡莆仙同鄉會逢甲普度目連戲初探〉⁵⁴、〈鎮魂戲劇的產生〉、〈鎮魂戲劇「目連戲」的形成與發展〉⁵⁵，容世誠〈移民集團的宗教活動和演劇文

⁴⁶ 廖奔：〈目連始末〉，《民俗曲藝》第 93 期（1995 年 1 月），頁 3-30。

⁴⁷ 楊孟衡：〈「目連三段」論：兼談古賽「目連」之歷史地位〉，《民俗曲藝》第 86 期（1993 年 11 月），頁 21-49。

⁴⁸ 朱恒夫：〈明清目連戲散論〉，《中華戲曲》第 2 輯（1986 年 10 月），頁 88-103。

⁴⁹ 張璿文：〈勸善文本的符號慾望：從《目連救母勸善戲文》〈羅卜描容〉談起〉，《玄奘佛學研究》第 22 期（2014 年 9 月），頁 195-226。

⁵⁰ 文憶萱：〈湖南的目連戲〉，《戲曲研究》第 11 輯（1984 年 2 月），頁 210-222。

⁵¹ 羅萍：〈浙東民間啞劇：啞目蓮〉，《戲曲研究》第 16 輯（1985 年 9 月），頁 241-251。

⁵² 柯子銘：〈談莆仙目連戲〉，《戲曲研究》第 20 輯（1986 年 11 月），頁 246-251。

⁵³ 蔡豐明：〈紹興目連戲與民間鬼神信仰〉，《民俗曲藝》第 82 期（1993 年 3 月），頁 263-286。

⁵⁴ 田仲一成：〈新加坡莆仙同鄉會逢甲普度目連戲初探〉，《中華戲曲》第 8 輯（1989 年 5 月），頁 91-111。

⁵⁵ 田仲一成著，布和譯：〈鎮魂戲劇的產生〉、〈鎮魂戲劇「目連戲」的形成與發展〉，《中國祭祀戲劇研究》（北京：北京大學出版社，2008 年），頁 176-230、頁 292-343。

化：以新加坡興化人為例》⁵⁶，容世誠與張學權〈南洋的興化目連戲與超度儀式〉⁵⁷，李豐楙〈複合與變革：臺灣道教拔度儀式中的目連戲〉⁵⁸，王天麟〈桃園縣楊梅鎮顯瑞壇拔度齋儀中的目連戲：「打血盆」〉⁵⁹，余淑娟〈馬來西亞的道教拔度儀式與目連戲〉⁶⁰、〈新加坡九鯉洞甲申年目連戲概述〉⁶¹等論文皆在目連戲與儀式之間的關係作了相當縝密的討論，且這類論文在文獻研究之餘更大多有作者的田野調查紀錄作為論述核心，極具參考價值。

在學位論文方面，劉志偉《川目連演出之研究》⁶²討論川目連的戲劇劇本、演出特徵、思想內涵、舞臺呈現；余淑娟《新加坡九鯉洞的目連戲：中國宗教儀式劇個案研究》⁶³從中國宗教儀式劇的角度來觀看目連戲，討論了新加坡九鯉洞目連戲的宗教建制、戲簿文本、表演場地、表演儀式、鬼魂觀眾等等；陳文建《〈新編目連救母勸善戲文〉研究》⁶⁴從宗教精神、儒家思想、世俗風情三方面探討鄭之珍的《新編目連救母勸善戲文》；廖藤葉《明清目連戲初探》⁶⁵除了完整論述清目連戲於各地的流播情形以及題材內容，亦分析了目連戲的文學性、祭祀性、藝術性；鮑玲玲《〈新編目連救母勸善戲文〉研究》⁶⁶著重於文本分析，討論鄭之珍的創作背景、劇中的人物形象、劇作使用的藝術手法、劇中隱含的思想特徵；李育真《閩南入冥救親戲曲研究：以泉腔、莆仙戲《目連救母》為例》⁶⁷集中討論了《泉

⁵⁶ 容世誠：〈移民集團的宗教活動和演劇文化：以新加坡興化人為例〉，《戲曲人類學初探：儀式、劇場與社群》（臺北：麥田出版，1997年），頁193-222。

⁵⁷ 容世誠、張學權：〈南洋的興化目連戲與超度儀式〉，《民俗曲藝》第92期（1994年11月），頁819-852。

⁵⁸ 李豐楙：〈複合與變革：臺灣道教拔度儀式中的目連戲〉，《民俗曲藝》第94、95期（1995年5月），頁83-110。

⁵⁹ 王天麟：〈桃園縣楊梅鎮顯瑞壇拔度齋儀中的目連戲：「打血盆」〉，《民俗曲藝》第86期（1993年11月），頁51-70。

⁶⁰ 余淑娟：〈馬來西亞的道教拔度儀式與目連戲〉，《民俗曲藝》第151期（2006年3月），頁5-29。

⁶¹ 余淑娟：〈新加坡九鯉洞甲申年目連戲概述〉，《南洋學報》第60卷（2006年8月），頁76-94。

⁶² 劉志偉：《川目連演出之研究》（臺北：私立中國文化大學戲劇研究所碩士論文，2001年）。

⁶³ 余淑娟：《新加坡九鯉洞的目連戲：中國宗教儀式劇個案研究》（新加坡：新加坡國立大學中文系博士論文，2010年）。

⁶⁴ 陳文建：《〈新編目連救母勸善戲文〉研究》（重慶：重慶師範大學碩士論文，2010年）。

⁶⁵ 廖藤葉：《明清目連戲初探》（臺中：國立中興大學中國文學系博士論文，2011年）。

⁶⁶ 鮑玲玲：《〈新編目連救母勸善戲文〉研究》（漳州：漳州師範學院文學碩士論文，2011年）。

⁶⁷ 李育真：《閩南入冥救親戲曲研究：以泉腔、莆仙戲《目連救母》為例》（桃園：國立中央大學中國文學系碩士論文，2013年）。

腔目連救母》與《莆仙戲目連救母》中地獄、人間、神佛三界之形象，以及目連戲祭合一的演出意義；廖珮如《敦煌文獻中目連變文之孝道研究》⁶⁸論述「目連變文」如何融合儒家觀念與佛教思想，以宣揚佛教特有之孝道觀。

目連戲中最具篇幅也最引人注目的可說是其中的地獄想像，回顧這些目連救母故事的研究成果，雖然其中亦有關於目連戲神鬼世界／地獄想像的討論，但這類主題的學術論文在目連戲研究中仍屬少數，據筆者所見的相關論文僅有：胡天成〈豐都「鬼文化」及其對目連戲的影響〉⁶⁹，此文考察了四川豐都的鬼文化，從廟殿建築、宗教活動、迷信習俗到鬼神傳說等等，以及此地鬼文化與目連戲之間的互動交流；李映瑾〈敦煌〈大目乾連冥間救母變文〉與但丁《神曲·地獄篇》中的地獄結構與宗教意義：以罪與罰為中心的探討〉⁷⁰與邱靖宜〈《目連救母變文》之地獄形象研究〉⁷¹，此兩篇論文都是以「目連變文」中的地獄描繪為討論核心，李文著重地獄結構中所隱含的宗教意義，邱文則整理了「目連變文」中所出現的地獄人物與地獄酷刑，較偏重文獻的梳理；此外，還有前文提到的李育真碩士論文《閩南入冥救親戲曲研究：以泉腔、莆仙戲《目連救母》為例》，此論文以一章的篇幅討論目連戲所建構的地獄人物與地獄刑罰，作者認為此種想像的冥律反映出陽間刑法的不公。

這些論文對於目連戲中神鬼世界的討論皆各有關注與投入，但另一方面來說，也較缺乏統整式的觀照，因此，筆者欲以前人的學術研究為基礎，進一步詳細討論目連戲中神鬼世界／地獄想像與庶民文化思想之間的互動與影響，除聚焦於目連戲中地獄景觀的意義之外，並選擇從道德、政治、宗教、美學四個較重要的面相來探討目連戲中神鬼世界與庶民生活之間的關係。

⁶⁸ 廖珮如：《敦煌文獻中目連變文之孝道研究》（新北：私立華梵大學東方人文思想研究所碩士論文，2016年）。

⁶⁹ 胡天成：〈豐都「鬼文化」及其對目連戲的影響〉，《民俗曲藝》第77期（1992年5月），頁169-219。

⁷⁰ 李映瑾：〈敦煌〈大目乾連冥間救母變文〉與但丁《神曲·地獄篇》中的地獄結構與宗教意義：以罪與罰為中心的探討〉，《應華學報》第1期（2006年12月），頁35-60。

⁷¹ 邱靖宜：〈《目連救母變文》之地獄形象研究〉，《環球科技人文學刊》第15期（2012年10月），頁15-29。



第三節 研究範圍與章節說明

一、研究範圍

口傳性被認為是民間文學的基本特質，因為此一特質，衍生出民間文學的變異性。民間故事在口頭流傳的過程中，因為講述情境⁷²、記憶負擔⁷³等種種因素而產生質變，同一個故事出現不同版本的內容，但同時又因為文化傳統的制約⁷⁴，故事儘管情節內容不同，也只是大同小異，變異處多出現在細節，主要的情節、母題、主題則大致一致⁷⁵。

作為民間文學的目連救母故事也具有口傳性與變異性的特質，目連救母故事在口頭流傳的過程中以不同面貌一再出現，不僅故事情節在傳述過程中產生變異，其講述形式更是從佛經、變文到雜劇、戲文、寶卷、地方戲等等。在明萬曆年以前，民間目連戲就已經發展得相當成熟⁷⁶，而從明萬曆年間刊行的戲曲散齣選本更可見當時盛演的目連戲齣目⁷⁷：

⁷² 胡萬川認為，民間故事的傳承有賴於「積極傳承者」與「消極傳承者」，「積極傳承者」是那些善於講唱故事的人，他們為了吸引聽眾，在講唱故事的過程中，必定會為了作出合於聽眾口味的表達而臨場發揮故事內容，「消極傳承者」則是那些聽講故事的聽眾，聽眾的組成、聽眾與講述者之間的互動亦會影響民間故事的流傳，「積極傳承者」與「消極傳承者」共同組成的講述情境造成民間故事的變異性。參見胡萬川：《民間文學的理論與實際》（新竹：國立清華大學出版社，2004年），頁1-34。

⁷³ 英國心理學家巴特萊特（Frederic C. Bartlett）曾作過一系列關於記憶的實驗：其中一個實驗是設計一個故事，要求受試者在規定的條件下進行閱讀，在一定的時間間隔之後，可能是數分鐘、數月甚至數年，請受試者進行故事的再現；實驗結果發現，這些被重複再現的故事與原版故事相比較，出現了故事內容被省略或換位、故事情節被合理化、特定故事細節被牢牢記住、故事內容被添加了新的材料等情形。此一實驗說明了，隨著時間推移，個體會將某些改變形式引入記憶材料之中。參見弗雷德里克·C·巴特萊特（Frederic C. Bartlett）著，黎煒譯：《記憶：一個實驗的與社會的心理學研究》（臺北：昭明出版社，2003年），頁91-137。

⁷⁴ 特定地區的另一個故事，受到共同文化特質的制約下，故事的流傳會有趨於穩定統一的趨向。參見胡萬川：《民間文學的理論與實際》（新竹：國立清華大學出版社，2004年），頁1-34。

⁷⁵ 關於民間文學的詳細論述，參見胡萬川：《民間文學的理論與實際》（新竹：國立清華大學出版社，2004年）；胡萬川：〈民間文學口傳性特質之研究：以臺灣民間文學為例〉，《臺灣文學研究學報》第11期（2010年10月），頁199-220。

⁷⁶ 朱恒夫以福建莆仙戲的劇目、紹興目連戲中的老劇目、《勸善記》的內容，以及目連戲是與孟蘭盆會配合演出等作為證據，論證在鄭之珍以前已經有大型民間目連戲演出。參見朱恒夫：〈明清目連戲散論〉，《中華戲曲》第2輯（1986年10月），頁89-92。

⁷⁷ 朱萬曙：〈整理說明〉，頁2，收於〔明〕鄭之珍著，朱萬曙校點：《皖人戲曲選刊·鄭之珍卷：新編目連救母勸善戲文》（合肥：黃山書社，2005年）。

表一之一 明萬曆年間戲曲選本中的目連戲

刊刻時間	選本名稱	所選齣目
嘉靖癸丑（1553）	風月錦囊	尼姑下山、新增僧家記
萬曆元年（1573）	詞林一枝	尼姑下山
萬曆元年（1573）	八能奏錦	尼姑下山、元旦上壽、目連賀正
萬曆二十四年前 （1596）	群英類選	六殿見母、尼姑下山、和尚下山、挑經挑母
萬曆二十七年（1599）	歌林拾翠	花園發誓、訴三大苦、六殿見母
萬曆二十八年（1600）	樂府菁華	尼姑下山、僧尼調戲
萬曆間	徽池雅調	劉四真花園發咒
萬曆間	大明春	羅卜思親描容、羅卜祭奠母親
萬曆間	歌林拾翠二集	花園發誓、訴三大苦、六殿見母

各地目連戲演出情形，可從王馮依照劇種、聲腔、傳本、演出地區所列表整理的目連戲生態一窺端倪，據王馮所列，至少有三十八種不同的目連戲演出⁷⁸，至於筆者所見已出版的民間目連戲演出本，則有《安徽池州青陽腔目連戲文大會本》、《安徽池州東至蘇村高腔目連戲文穿會本》、《皖南高腔目連卷》、《浙江省新昌縣胡卜村目連救母記》、《調腔目連戲咸豐庚申年抄本》、《紹興舊抄救母記》、《紹興救母記》、《江蘇高淳目連戲兩頭紅臺本》、《超輪本日連》、《湖南省瀘溪縣辰河高腔目連全傳》、《莆仙戲目連救母》、《泉腔目連救母》、《目連戲曲珍本輯選》、《目連全會》、《影卷忠孝節義》⁷⁹，以及《民俗曲藝》第87期（1994年1月）「目連戲劇本專輯」。

在如此多大同小異的不同版本目連戲中，本論文以鄭之珍的《新編目連救母勸善戲文》（以下簡稱《勸善記》）⁸⁰為討論核心。

首先，除了由於《勸善記》是目前保存最完整的目連戲劇本，《勸善記》在目連戲的流傳過程中，更具有總結性的意義。如前所述，在《勸善記》出現以前，民間已經有搬演目連戲的紀錄，且各地演出的內容皆不盡相同、各有特色，又因

⁷⁸ 王馮：《鬼節超度與勸善目連》（臺北：國家出版社，2010年），頁323-325。

⁷⁹ 以上演出本皆為施合鄭基金會所出版，詳細出版資訊參見本論文之參考資料。

⁸⁰ 本論文所引用的《勸善記》為高石山房本，句讀參考朱萬曙校點：《皖人戲曲選刊·鄭之珍卷：新編目連救母勸善戲文》（合肥：黃山書社，2005年）。

為作為民間文本的目連戲長久以來皆是以「口耳相傳」的方式在百姓之間流傳，並無文字劇本，而鄭之珍是將這些各地民間演出本作有系統集中整理、並且以文字記錄下來的第一人⁸¹，目連戲至《勸善記》的出現開始成為有完整情節的戲曲作品。在《勸善記》之後，民間各地依然搬演目連戲不輟，儘管各地演出本各有特色，但基本上仍皆以鄭之珍的版本為基礎：朱恒夫即指出祁劇《目連傳》、川劇高腔《目連傳》、紹興《救母記》、湘劇《目連》、辰河「目連戲」、弋陽腔《目連傳》、陽腔「目連戲」皆是在《勸善記》影響下的地方目連戲⁸²；文憶萱亦指出湖南高腔《目連傳》中的「後目連」演出本大都是以《勸善記》為基礎作刪改⁸³；柯子銘在談到莆仙目連戲時，也指出莆仙目連戲雖保留了自身固有的特點，但大致上仍與鄭之珍版本接近⁸⁴；王馮則是列表比較了包括《勸善記》在內的二十七種民間目連戲的齣目，發現各地看似不同的劇本，實際上卻都與《勸善記》具有相似的齣目，就算齣目名稱不同，內容亦並無不同⁸⁵。

然而由於目連戲一直盛演於民間各地，《勸善記》與民間演出本到底孰先孰後其實已經難以辨別，因此，與其說各地的目連戲演出以《勸善記》為基礎，倒不如說《勸善記》與民間演出本彼此影響，《勸善記》的出現強化了民間演出本情節上的共同性，而鄭之珍也在改編整理的過程中有意地保留了各地民間目連戲的演出風貌。首先，《勸善記》本就是蒐集整理民間目連戲的成果，鄭之珍即自言「取目連救母之事，編為《勸善記》三冊」⁸⁶，陳昭祥為《勸善記》寫的「序言」中也

⁸¹ 《勸善記》是鄭之珍以民間演出本為基礎所改編的整理本、非創作本，此已是學界共識。凌翼雲從《勸善記》所用之題目、序跋的內容、劇本中的舞臺指示、情節關目等等，證明《勸善記》是鄭之珍以民間目連戲為基礎所整理而成；朱恒夫藉由對照《勸善記》與民間演出的手抄本，認為《勸善記》是以它們為底本改編成的。參見凌翼雲：《目連戲與佛教》（廣州：廣東高等教育出版社，1998年），頁144-151；朱恒夫：《目連戲研究》（南京：南京大學出版社，1993年），頁50-52。

⁸² 朱恒夫：〈明清目連戲散論〉，《中華戲曲》第2輯（1986年10月），頁92-94。

⁸³ 文憶萱：〈湖南的目連戲〉，《戲曲研究》第11輯（1984年2月），頁217-220。

⁸⁴ 柯子銘：〈談莆仙目連戲〉，《戲曲研究》第20輯（1986年11月），頁246-251。

⁸⁵ 王馮：〈附錄：二十七種地方目連戲劇本出目列表〉，《鬼節超度與勸善目連》（臺北：國家出版社，2010年），頁411-472。

⁸⁶ [明]鄭之珍：〈序〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本）。

提到鄭之珍「故即目捷連救母事而編次之」⁸⁷，胡天祿則言鄭之珍「暇日取目連傳，括成《勸善記》參冊」⁸⁸，從「編」、「編次」、「括」等用詞即可知道，《勸善記》此劇本的蒐集意義大於創造意義。其次，從鄭之珍的身分來看，他雖然是文人，但卻是個「困於場屋」的鄉村秀才，多次參加科舉考試，總是「屢蹶科場」，未能博得功名⁸⁹，因此，相較於一般文人，鄭之珍更多地接觸民間生活與思想文化，反映在他對目連戲的改編整理中，《勸善記》於是在文人的潤飾之外，更展現了鄭之珍對民間文化的認同和因循。此外，實際從《勸善記》的構成來看：在內容情節方面，鄭之珍在《勸善記》中保留了許多在民間流傳已久的玩笑小戲、玩藝表演，例如上卷〈博施濟眾〉一齣吸收了《啞搯瘋》橋段，上卷〈觀音生日〉中，觀音變飛禽走獸、武將文人、長身矮體、魚籃千手舞的表演即來自民間的變身百戲，上卷〈尼姑下山〉、〈和尚下山〉來自民間小戲《雙下山》（《僧尼下山》），上卷〈劉氏開葷〉一齣中有做把戲、提傀儡表演，上卷〈觀音勸善〉之後的插科，敘述一老人因行走不動而假扮女人以哄騙和尚搯他，充滿世俗的審美趣味，乃為民間科諷小戲《淫僧中計》，中卷的〈匠人爭席〉亦是來自民間的小戲；在唱段方面，則是在遵守曲牌格律之餘，不時穿插民間無宮調曲牌的唱段，例如上卷〈劉氏開葷〉一齣中乞兒所唱的「十不親」是來自民間曲藝【蓮花落】，下卷〈三殿尋母〉中劉青提所唱的「婦人三苦楚」為【七言詞】，上卷〈劉氏齋尼〉、〈修齋薦父〉，以及中卷〈過奈河橋〉、下卷〈目連掛燈〉與〈目連尋犬〉等齣目中所使用的【佛賺】，中卷〈遣將擒猿〉裡所穿插的【道賺】，皆來自民間所盛行的說唱娛樂。

《勸善記》在文人之筆的整理之下，不僅為目連戲留下一個完整的文字劇本，同時仍保有目連戲於民間實際演出時的審美趣味。

目連戲的「實際演出」是目連戲中很重要的一環，因此除了以鄭之珍《勸善記》為核心進行文獻分析之外，本論文於第五章亦以相關影音資料作為論述材料，

⁸⁷ [明] 陳昭祥：《《勸善記》序》，收於鄭之珍：《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本）。

⁸⁸ [明] 胡天祿：《《勸善記》跋》，收於鄭之珍：《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本）。

⁸⁹ 朱萬曙：《《祁門清溪鄭氏家乘》所見鄭之珍生平資料》，收於[明] 鄭之珍著，朱萬曙校點：《皖人戲曲選刊·鄭之珍卷：新編目連救母勸善戲文》（合肥：黃山書社，2005年），頁504-514。

四川省綿陽市川劇團演出的《四川綿陽目連戲》⁹⁰、成都市川劇院演出的《國劇大展：川劇《目連救母》》⁹¹，其故事梗概皆與鄭之珍《勸善記》大同小異，可將之視為《勸善記》於民間的舞臺實踐⁹²，此外，第五章亦以浙江新昌調腔劇團演出的〈女吊〉與〈跳無常〉⁹³作為佐證，來討論目連戲於舞臺呈現上所反映的庶民生活。

二、章節說明

本論文除第一章緒論與第六章結論之外，總共分為四個章節，第二章略述目連救母故事的衍進與目連戲在民間的演出情形，第三章討論目連戲神鬼想像中最具特色的地獄想像，第四章與第五章分別從道德、政治、宗教、美學四個較主要的面向來探討目連戲神鬼世界中所反映的庶民思想與生活。

在正式說明各章章節結構之前，筆者欲先討論田仲一成關於目連戲起源的看法，以便更加釐清目連戲的整體樣貌。田仲一成認為，「全世界的戲劇都是由祭祀儀式轉變而成的」⁹⁴，歷史故事、民間傳說裡的已死英靈或冤鬼，在超幽建醮儀式中被重現的悲慘一生或其哭訴形成之後的悲劇以及審判劇⁹⁵，而目連戲也一樣，目連戲是從超渡儀式發展而成，他並提出「血湖池」、「破獄」、「三官大帝」、「過橋」、「行孝」等目連戲中具有超渡因素作為論證⁹⁶，筆者暫且以下圖簡單呈現田仲一成的觀點：

⁹⁰ 四川省綿陽市川劇團演出：《四川綿陽目連戲》（四川省綿陽市文化局攝製，1993年8月）。

⁹¹ 成都市川劇院演出：《國劇大展：川劇《目連救母》》（中國電視公司，1998年8月）。

⁹² 四川綿陽目連戲、成都川劇《目連救母》與鄭之珍《勸善記》之間的「小異」主要出現在兩處：首先，在與《勸善記》同樣的情節大綱下，兩劇皆針對故事細節作了一些改編，例如在成都川劇《目連救母》中，劉四娘是為了救病重的羅卜才違誓開葷；除了故事細節的差異，四川綿陽目連戲也較《勸善記》保留了更多的儀式性元素。這些不同處並未使此兩劇的思想核心、故事結構與《勸善記》產生巨大的偏離，但卻又真實呈現了民間目連戲的演出樣貌，因此本論文選擇將此兩劇視為《勸善記》的舞臺實踐，來進行相關的表演分析。

⁹³ 浙江新昌調腔劇團演出：〈女吊〉、〈跳無常〉（1991年10月5日）。

⁹⁴ 田仲一成著，布和譯：〈鎮魂戲劇「目連戲」的形成與發展〉，《中國祭祀戲劇研究》（北京：北京大學出版社，2008年），頁301。

⁹⁵ 田仲一成著，布和譯：〈鎮魂戲劇的產生〉，《中國祭祀戲劇研究》（北京：北京大學出版社，2008年），頁176-230。

⁹⁶ 田仲一成著，布和譯：〈鎮魂戲劇「目連戲」的形成與發展〉，《中國祭祀戲劇研究》（北京：北京大學出版社，2008年），頁298-299。

超渡儀式 → 目連戲

根據田仲一成所引柳存仁於《齊同慈愛：五代南宋時的道教齋醮》一文的說法，目前所知最早的超渡儀式應發生在北宋末期⁹⁷，然而田仲一成所提出的目連戲的超渡因素其實早在北宋之前就已經出現於目連救母故事當中：在唐代《大目乾連冥間救母變文》中，已出現罪魂過奈何橋（「過橋」）以及目連借世尊之十二環錫杖破阿鼻地獄（「破獄」）的情節，田仲一成認為目連戲中的「行孝」觀念與宗族主義密不可分，而早在西晉的《佛說盂蘭盆經》中，目連借眾僧威神之力，救母親與已亡七世父母出三途之苦，此即是宗族主義的表現，「三官大帝」更是源自已於東漢末年出現的道教信仰。因此，筆者認為，田仲一成所主張的目連戲起源自超渡儀式，應局限於目連戲的表演方式一部分是從超渡儀式中取材（例如田仲一成所舉之例，劉青提在「血湖池」所唱的婦人三苦楚，此種說唱形式與超渡儀式中的轉藏儀式有類似之處），由於目連戲本來就是吸收力很強的特殊劇目，擅於汲取民間世俗生活與各種文藝形式，與人民生活息息相關的超渡儀式成為其取材的元素之一自然是非常有可能的；但是，若要將目連戲的故事情節、思想核心也溯源自超渡儀式，則不免有點捨近求遠，在田仲一成對鎮魂戲劇的討論中，可得知其亦認為儀式中的敘事因素是來自於民間故事，那麼戲劇中的故事情節亦可直接取材自民間故事，不必非要藉由祭祀儀式此一「媒介」來間接取材。目連救母故事的成熟實來自於其作為民間文學於庶民百姓之間流傳過程中的逐步衍進、自我發展，而目連戲思想與情節的完成正是來自此一民間故事的成熟。田仲一成的觀點未考慮到目連戲的「表演內容」——即目連救母故事——自有其一段源遠流長的發展歷史，也簡化了目連戲的「表演場合」，即只關注目連戲於超渡儀式此種宗教性場合中的演出。

為補充田仲一成「超渡儀式→目連戲」的單線模型，在第二章中，筆者嘗試

⁹⁷ 田仲一成著，布和譯：〈鎮魂戲劇「目連戲」的形成與發展〉，《中國祭祀戲劇研究》（北京：北京大學出版社，2008年），頁299-301。

從「表演內容」與「表演場合」(Performance Context)⁹⁸兩個角度來全面描繪目連戲的樣貌：

表演內容—目連救母故事

表演場合—
 宗教場合
 世俗場合



盛行於民間的目連救母故事在各個朝代以當時流行的文藝形式表現，並在已有的情節上不斷添枝加葉，從西晉佛經、唐代變文，到宋代雜劇、明清傳奇、近代地方戲等等，因此第二章第一節即從表演內容的角度依照時間順序說明目連救母故事在不同文藝形式中的衍進情形。第二章第二節說明目連戲於宗教場合演出的狀況，在中元盂蘭與喪葬祭祀中，目連戲是祭祀儀式背後的故事支持，在神佛誕辰的場合，目連戲則多作為娛神、酬神的供品；第二章第三節從世俗場合看目連戲作為戲劇藝術的價值，分別從表演型態、表演題材、表演體制三方面分析⁹⁹。

作為本論文的論述基礎，第二章主要是對各地區與各時代的目連戲作一總覽性的梳理，以期能對目連戲有一完整的認識，第三章開始則聚焦於鄭之珍《勸善記》，並於第三章首先討論目連戲中的地獄景觀。由於目連戲是在鄉間廣場的演出中吸收民間思想信仰而逐步形塑出自身的樣貌，因此第三章第一節首先說明中國民間冥界觀念的演變，以見中國冥界思想的特色；第二節則將民間冥界觀念與《勸善記》所形塑的地獄景觀兩相對照，一探《勸善記》與民間信仰相互取材的地方以及相異之處，並在第二節的第二小節，藉由《勸善記》中的地獄酷刑與地獄罪行，了解民間的罪罰觀念。

第四章與第五章將焦點從目連戲中的地獄景觀擴大為目連戲中的神鬼世界，並聚焦於四個較主要的面向：道德觀、政治觀、宗教觀、美學觀。在道德觀方面，

⁹⁸ 「表演場合」(Performance Context)的概念取自容世誠借用自音樂研究的語彙，容世誠認為，「研究中國戲曲不能只滿足於劇本的文本分析，更必須結合它的表演場合來理解、掌握它的功能意義」。參見容世誠：《戲曲人類學初探：儀式、劇場與社群》(臺北：麥田出版，1997年)，頁10-13。

⁹⁹ 雖然本論文將目連戲的表演場合區分為宗教場合與世俗場合，但須注意的是，在實際狀況中，宗教場合與世俗場合有時並無法截然二分，宗教場合中會有一些娛樂元素，世俗場合中也有時也包含一些宗教儀式。

神鬼想像反映了民間功過積累的传统與善惡有報的觀念；政治觀方面，《勸善記》中天地神鬼官僚與人間封建官僚的雷同，以及其所塑造的無所不在、無所不知的神鬼，反映了統治者神道設教的企圖，以及民間對君權的絕對服從；宗教觀方面，《勸善記》中所呈現的神鬼信仰、宗教行為，反映了中國人對於宗教的功利性追求，並進一步可見在中國文化下人們對塵世生活的熱愛；美學觀從目連戲與觀眾之間的交流互動著眼，並在《勸善記》之外，以數齣目連戲的舞臺演出為例，討論目連戲所塑造的神鬼世界在演出時所形成的哄笑狂歡氣氛，以及觀眾在觀看神鬼想像時所產生的恐懼心理。

第二章 目連戲：從宗教經典到戲劇藝術



本章將從表演內容與表演場合兩方面來了解目連戲。

從表演內容來看，目連救母故事起源自佛經，在歷史長河中以不同面貌一再出現，從佛經、變文到雜劇、戲文、寶卷、地方戲等等，從八百餘字的佛經故事成為十本二百四十齣的連臺本戲，在逐漸增枝繁葉的內容中，「勸孝」一直是故事的宗旨、「救母」始終是不變的核心，所增添、衍生的情節幾乎不脫目連的救母歷程，目連所面對的阻礙愈來愈艱辛、要克服的挑戰愈來愈困難，為了救母而不畏艱難的目連成為中國傳統文化中的孝子代表，亦成為廣大百姓的孝順榜樣。在目連救母故事的衍進中，除了借助千辛萬苦的拯救過程來塑造目連形象以達到勸孝目的外，各代僧侶、藝人、文士更以目連為圓心不斷向外發展出各種人物，從劉青提、傅相、劉賈、金奴、益利到淪落至地獄的各個鬼魂，在中國傳統「百善孝為先」的觀念下，各朝各代藉著豐厚這些其他角色的面貌、個性，進一步將勸孝主題推展至勸善，中國文化相信，孝行是眾多善行之一、且行孝是行善的第一步，孝順是一切道德的基石。而在中國政治以血緣關係為基礎的宗法制度下，孝順親長與忠君愛國往往一體兩面，「夫孝，始於事親，中於事君，終於立身。」¹孝行的具體內容就是侍奉父母、追念祖先、以及忠君事主，「移孝為忠」是傳統世人的思想核心，因此可以預見地，從「勸孝」出發，目連救母故事發展至清代，加入了忠臣烈士的事蹟，目連戲自此成為勸孝、勸善、勸忠的教化大戲。

從表演場合來理解目連戲，在目連救母故事首次出現的《佛說盂蘭盆經》中，佛即明言，「年年七月十五日，… …為作『盂蘭盆』」，確定了目連救母故事與盂蘭盆會的不可分割，佛教徒在七月十五日「具飯百味五果」，以供養十方眾僧，藉「三寶功德之力」、「眾僧威神之力」²救渡現世父母及於七世父母，以表人間孝心；七月十五日亦是道教的中元普渡，「七月中元日，地官下降，定人間善惡，

¹ 汪受寬、金良年註：〈孝經·開宗明義章第一〉，《孝經·大學·中庸譯註》（上海：上海古籍出版社，2012年），頁24。

² 〔西晉〕竺法護：《佛說盂蘭盆經》（臺南：和裕出版，2005年）。

道士於是日夜誦經，餓鬼囚徒，亦得解脫。」³道教徒於七月十五日建醮普渡，以悲天憫人的情懷濟拔、超渡所有孤魂野鬼，將惻隱之心從人間推展至鬼界。由於佛教盂蘭盆會與道教中元普渡在時間上的相契，佛、道兩教經常法事齊舉，久而久之，民間亦將兩者混而為一，形成七月十五日民間祭祀的高潮，所祭者，除了已亡先人、同姓祖先，更廣及所有無祀鬼魂。而目連救母故事也因為其溝通陰陽的情節，不只與中元普渡、盂蘭盆會等宗教儀式緊密相連，許多為安置亡魂的喪葬儀式，也吸收目連救母故事的內容，目連戲的演出甚至成為喪葬法事的一部分。

目連救母故事可以千百年來搬演不輟，成為世俗場合中廣受百姓歡迎的民間戲曲，在於其除了具有道德教化的現實目的、超渡亡魂的務實意義，歷來講唱者在其中加入的世俗元素、喜／鬧劇情節、奇幻想像，以及演出過程中絢爛奪目的舞臺效果，應該才是「觀者增倍」的主要原因，由於目連救母故事中愈來愈多的科譚、奇幻與浮世風貌，使其成為能引起廣大民眾共鳴同感、而被喜聞樂見的演出齣目，目連救母故事也因此緩和了宗教儀式莊嚴、肅穆的氛圍，將神祕幽黯的宗教祭典轉化為一年一度人鬼同歡的民俗節慶，而目連戲本身更成為保存民俗技藝與民間文化的載體，轉而為當代戲劇藝術。

第一節 目連救母故事的衍進

目連救母故事淵源於西晉《佛說盂蘭盆經》，而後，歷經唐、宋、元、明、清各朝代僧侶、藝人、文士之手，逐漸滲入到各種文藝形式之中，故事情節愈趨盤旋曲折，目連救母從佛教傳說成為婦孺皆曉的中國民間故事。本節以佛經述及的目連身世為起點，將目連救母故事衍進的歷程劃分為三階段，以略述此故事的演化情形：

一、初期目連：佛教傳說中本有許多關於目連其人其事，以及目連救母的記載；在唐代寺院俗講興起之後，目連救母故事進一步從佛經演繹為變文。

³ 《修行記》。轉引自陳芳英：《目連救母故事之演進及其有關文學之研究》（臺北：國立臺灣大學出版委員會，1983年），頁73。

二、中期目連：宋元以來至明初，瓦舍勾欄興起、市民娛樂發達，目連救母故事從說唱藝術成為戲劇演出、從說經寶卷發展為雜劇院本，目連戲正式出現。

三、晚期目連：明代以後，一方面民間繼續盛演目連戲，同時文人也首次進行目連戲劇本的整理刪改。

一、初期目連：從宗教經典成為說唱藝術

（一）佛教傳說中的目連救母故事

目連在佛教經典中是一位常見的人物，鄭振鐸於《中國俗文學史》論及「目連變文」時即云：

目連的故事，見於佛經者，有《經律異相》、《撰集百緣經》及《雜譬喻經》中者不止一端。關於目連的經典有：佛說目連所問佛一卷、宋·法天譯（《大藏經》本），佛說目連五百問經略解二卷、明·性祇述（《續藏經》本），佛說目連五百問戒律中輕重事經釋二卷、明·永海述（《續藏經》本）。其他，《大莊嚴論經》裡，有《目連教二弟子緣》（卷七），《阿毗達磨識身足論》亦有《目乾連蘊》（卷一）。⁴

除了鄭振鐸文中所述，尚有《鬼問目連經》、《弊魔試目連經》、《目連布施望即報經》、《舍利弗摩訶目連遊四衢經》、《阿含經》、《法華經》、《佛說盂蘭盆經》、《佛說報恩奉盆經》、《灌臘經》等等，皆可見目連身影。

根據各種佛經及經疏所載，目連姓目犍連、名拘羅多，或稱大目犍連、摩訶目犍連。目連為古印度摩揭陀國悉蘇那伽王朝的都城王舍城人，屬婆羅門種姓，出家後，與舍利弗兩人各領弟子百餘人，但始終不滿足於自己的修行，一日，聽聞釋迦牟尼在王舍城竹林精舍講道，目連遂與舍利弗一同前去聽釋迦牟尼說法，終於大悟，於是帶領弟子皈依佛教，目連與舍利弗也因此成為釋迦牟尼座前十大弟子，目連被稱為神通第一、舍利弗則為智慧第一。

關於目連與其母親的事蹟可見於《彌勒會見記》，以及《佛說盂蘭盆經》、《佛

⁴ 鄭振鐸：《中國俗文學史》（臺北：五南出版，2014年），頁174。

說報恩奉盆經》、《經律異相》〈目連為母造盆〉、《灌臘經》。

《彌勒會見記》為印度作家馬鳴所著，今日所見為回鶻文的印度梵劇抄本，全劇由序章及二十七幕組成，描寫舍利弗與目連皈依佛教的故事，在序章中，曾提到目連母親被人拯救：

曾有一次，摩利吉為拯救目捷連羅漢的母親，涉越無數須彌山的山峰，因目捷連羅漢的聖尊美德，而到達伽闍跋提國，就拯救（目捷連羅漢之母）一事（向天佛）請述時，天佛為（目捷連羅漢）聖尊美德之因，一瞬間抵達伽提伽陀城，再顯神靈。⁵

在《彌勒會見記》中，拯救目連母親的人，不是目連自身，而是尊崇、讚揚目連聖尊美德的摩利吉和天佛，拯救的地點，也不是地獄，而是伽提伽陀城，顯然與後來中國所流傳的目連救母故事大相逕庭。

今日我們熟知的目連救母故事，原始樣貌乃出自西晉竺法護翻譯的《佛說盂蘭盆經》⁶，東晉《佛說報恩奉盆經》（譯者闕名），南朝梁僧旻、寶唱等人撰集的《經律異相》中有〈目連為母造盆〉，隋釋法經等人所撰的《眾經目錄》中有《灌臘經》。《佛說報恩奉盆經》為《佛說盂蘭盆經》的異譯，而捨其後半段，〈目連為母造盆〉在經中直接註明「出《盂蘭盆經》」，《灌臘經》今已不見⁷，因此目連救母故事當以《佛說盂蘭盆經》為主要起源。

《佛說盂蘭盆經》全文八百多字。敘述目連得六通後，欲報父母之恩，即以

⁵ 伊斯拉菲爾·玉素甫等譯：《回鶻文彌勒會見記》（烏魯木齊：新疆人民出版社，1988年），頁10。括號內文字為譯者所添。轉引自廖奔：〈目連始末〉，《民俗曲藝》第93期（1995年1月），頁4。

⁶ 今天學者普遍對於「竺法護翻譯《佛說盂蘭盆經》」一說持保留態度，不少學者進一步認為《佛說盂蘭盆經》應為中國所造之偽經，綜看各家說法，最主要理由為《佛說盂蘭盆經》所宣揚的孝道與佛教斬斷塵緣、離塵出世的追求相悖。關於《佛說盂蘭盆經》是否為偽經的考證，參見岩本裕：《目連傳說與盂蘭盆》（京都寶藏館，1968年）；陳芳英：《目連救母故事之演進及其有關文學之研究》（臺北：國立臺灣大學出版委員會，1983年），頁53-62；朱恒夫：《目連戲研究》（南京：南京大學出版社，1993年），頁3-8；廖奔：〈目連始末〉，《民俗曲藝》第93期（1995年1月），頁5-6；凌翼雲：《目連戲與佛教》（廣州：廣東高等教育出版社，1998年），頁26-29。

⁷ 《佛說盂蘭盆經》、《佛說報恩奉盆經》、《灌臘經》三者情節基本相同。「《盂蘭盆經》一卷，《灌臘經》一卷（一名《般泥洹后四輩灌臘經》），《報恩奉盆經》一卷。右三經同本重出。」以上文字出自〔隋〕釋法經：《眾經目錄》（清劉氏味經書屋抄本，藏北京圖書館善本部）。轉引自劉禎：《中國民間目連文化》（成都：巴蜀書社，1997年），頁2。

道眼觀世間，卻見亡母生餓鬼道中，不得飲食、皮骨連立，飯食尚未入口即化為火炭，目連悲傷涕泣，乃求助於佛，佛告知，目連母親罪根深結，非目連一人之力所能救渡，因此，佛要目連於七月十五日眾僧自恣之日，「具飯百味五果、汲灌盆器、香油錠燭、床敷臥具、盡世甘美」，供養十方大德眾僧，借眾僧威神之力，以救母親甚至已亡七世父母出三途之苦，目連依佛之指示，而目連母親果於是日，得脫一切劫餓鬼之苦⁸。在《佛說盂蘭盆經》中，目連救母故事已見雛型，目連目親因罪孽深重而入餓鬼道，佛祖教目連設盂蘭盆會以救母，孝順主題明確、作盂蘭盆會之目的鮮明，然其中細節尚未發展完整，例如目連母親尚無名姓、也未明言目連母親是因何罪孽入餓鬼道，目連入地獄尋母的情節此時也尚未出現。

（二）變文中的目連救母故事

唐代佛教鼎盛，寺院俗講風氣蓬勃，出家僧侶以一種散韻相間的嶄新文體向聽眾宣講佛經故事，以推廣佛教、吸引信徒，這種散文、韻文合組的新文體即為變文，「所謂『變文』之『變』，當是指『變更』了佛經的本文而成為『俗講』之意」⁹，因此變文內容多以佛經故事為主，後來為使玄奧佛教義理通俗化、招徠更多聽眾與信徒，也開始加入民間喜愛的歷史故事、民俗傳說，開始講唱非佛經故事。在變文發達的唐代，目連救母故事自然也成為僧侶講唱的內容，而出現一系列「目連變文」，現存有《目連緣起》、《大目乾連冥間救母變文》、《目連變文》¹⁰等等。由於變文目的在吸引民眾，使「愚夫冶婦，樂聞其說，聽者填咽寺舍」¹¹，因此「目連變文」相較於《佛說盂蘭盆經》等佛教傳說中的目連救母故事，內容更豐富飽滿、情節更曲折離奇，目連救母故事的結構就在變文中正式成形、確立，並廣泛流傳。

現存「目連變文」中，以《大目乾連冥間救母變文》（以下簡稱《救母變文》）

⁸ 〔西晉〕竺法護：《佛說盂蘭盆經》（臺南：和裕出版，2005年）。

⁹ 與「變文」同時盛行於唐代者，亦有「變相」，「變相」是「變更」佛經為「圖相」之意，兩者皆可簡稱為「變」。參見鄭振鐸：《中國俗文學史》（臺北：五南出版，2014年），頁141-142。

¹⁰ 《目連緣起》、《大目乾連冥間救母變文》、《目連變文》參見王重民、王慶菽、向達等編：《敦煌變文集》（北京：人民文學出版社，1957年），頁701-760。

¹¹ 〔唐〕趙璘：《因話錄》（臺北：商務印書館，1939年），卷4，頁25。

最完整，其以《佛說盂蘭盆經》為骨架，復生長出筋肉血脈，將目連救母故事的樣貌捏塑得更加立體。

首先，在人物方面，目連與其母親不但有了名姓，且個性鮮明許多，目連父親也於此時正式登場：目連為南閻浮提人，俗名羅卜，父母亡後，投佛出家，號大目乾連；父親名輔相（傅相），生時多造福田因、修十善五戒，死後得昇天上；母親號青提，目連離家時，曾囑咐其設齋供養諸佛法僧及乞來者，然青提生慳貪之心，不但隱匿用以設齋之財寶，更向日連謊稱已營齋造福，最後因欺誑凡聖，死後墜阿鼻地獄受苦，較《佛說盂蘭盆經》中的目連母親因罪根深結入餓鬼道，《救母變文》將墮入地獄的青提的罪行交代得更加詳實。除目連一家三口，《救母變文》也新添許多神鬼人物，包括閻羅大王、太山都尉、地藏菩薩、五道將軍、八部龍天、牛頭馬面、羅剎夜叉、平等王，以及各層地獄的獄主、門官、業官等等。

《救母變文》對目連救母故事所作最關鍵的改變，就是曲折了目連救母的歷程：目連先至天宮尋父親，因父親與世尊之言，得知母親已墮地獄，自此開始一連串坎坷的拯救之行；走過閻羅大王處、奈何橋、五道將軍處、刀山劍樹地獄、銅柱鐵床地獄，目連始終見不得母親；於是決定藉世尊之力，得其十二環錫杖而順利來到阿鼻地獄，目連請獄主協尋母親，卻從第一隔尋至第七隔，母子才終於相見；然重逢卻只有短暫的片刻，目連眼看母親必須重返阿鼻地獄，悲切於無法替母親受苦，只好再度向世尊求救；但青提罪孽深重，世尊雖可使青提自地獄之苦中解脫，卻無法助其免於餓鬼道，於是目連重回王舍城為母親乞食、取恆河水予母親飲用，由於青提慳貪之心未除，因此，食未入口、水未入喉，即變猛火；目連再次求助於世尊，世尊告知目連，於七月十五日舉行盂蘭盆會，果於法事結束後，青提因目連之功德，自餓鬼道解脫，轉為狗身，目連遂家家戶戶尋找母親所轉生之黑狗，將黑狗引至佛塔，為母親誦經七天七夜，終於，青提「乘此功德，轉卻狗身，退卻狗皮，掛於樹上，還得女人身」¹²。為了拯救母親，目連上天入地、

¹² 《大目乾連冥間救母變文》，收於王重民、王慶菽、向達等編：《敦煌變文集》（北京：人民文學

四處尋訪，一而再再而三「哽噎聲嘶」地求助於世尊，可見其身為人子面對母親陷於苦難的焦急與無助，《救母變文》藉由拯救母親的行動，深化了目連的孝子形象、也強化了故事的孝順宗旨。

《救母變文》內容的飽滿，除了來自波濤起伏的情節，更因為其極富渲染性的筆觸，特別是地獄景觀的描繪：目連來到阿鼻地獄，舉目所見，「蒺藜空中亂下，穿其男子之胸。錐鑽天上旁飛，剗刺女人之背。鐵杷蹕眼，赤血西流。銅叉剗腰，白膏東引。於是刀山入爐炭，觸體碎，骨肉爛，筋皮折，手膽斷。碎肉迸濺於四門之外，凝血滂沛於獄壚之畔」¹³，如此栩栩如生的文字，彷彿血肉橫飛的地獄就在眼前；阿鼻地獄中的牛頭馬面、羅剎夜叉，更是各個「牙如劍樹，口似血盆，聲如雷鳴，眼如掣電」¹⁴，集所有駭人元素於一身。《救母變文》將想像中的地獄慘狀不加掩飾且刻意放大地直接呈於觀眾眼前，以血淋淋文字直闖人類感官極限，目的無非是藉恐嚇以勸善，畢竟「造罪諸人落地獄，作善之者必生天」¹⁵。

此外，原本《佛說盂蘭盆經》以將近四分之三篇幅所宣揚的盂蘭盆會，至此成為目連為拯救母親所作的其中一項努力，以指導法事規則為目的的佛經正式轉移為以「目連救母」為中心事件的藝術作品。而盂蘭盆會的功能亦從救渡現世及於已亡七世父母，成為使「一切餓鬼總得普同飽滿」¹⁶，明顯已與道教中元普渡混同。

二、中期目連：從說唱藝術走上戲劇舞臺

（一）說經寶卷中的目連救母故事

宋代，佛教受到抑制，朝廷甚至明令禁止僧人在寺院講唱變文。然而變文這

出版社，1957年），頁744。

¹³ 《大目乾連冥間救母變文》，收於王重民、王慶菽、向達等編：《敦煌變文集》（北京：人民文學出版社，1957年），頁731。

¹⁴ 《大目乾連冥間救母變文》，收於王重民、王慶菽、向達等編：《敦煌變文集》（北京：人民文學出版社，1957年），頁730。

¹⁵ 《大目乾連冥間救母變文》，收於王重民、王慶菽、向達等編：《敦煌變文集》（北京：人民文學出版社，1957年），頁722。

¹⁶ 《大目乾連冥間救母變文》，收於王重民、王慶菽、向達等編：《敦煌變文集》（北京：人民文學出版社，1957年），頁743。

樣的講唱形式已深深受到民間喜愛，民間藝人發展出諸宮調、小說、講史等模擬變文的講唱文學，成為瓦舍勾欄裡備受歡迎的娛樂，於是僧侶們在禁令之後也趁勢從寺院轉移陣地至瓦子，所謂的「說經」、「談經」、「說誦經」、「說參請」指的皆是瓦舍勾欄中佛家子弟的講唱，其實也就是「變文」的變相，而「後來的『寶卷』，實即『變文』的嫡派子孫，也當即『談經』等的別名」¹⁷。因此，寶卷的結構實與變文無異，同樣散韻交錯，講唱的內容也與變文一樣，分為佛教故事與非佛教故事。

目前所存最早的「目連寶卷」為鄭振鐸所藏元末明初寫本《目連救母出離地獄升天寶卷》，據鄭振鐸於《中國俗文學史》中所引，此本上半部已佚失，故事從目連來到火盆地獄開始，已無法見其全貌¹⁸。但據考證，《目連救母出離地獄升天寶卷》與南宋後期所流傳的《佛說目連救母經》¹⁹內容一致²⁰，因此，可綜合此兩個文本所述的目連故事與以《救母變文》為代表的「目連變文」比較，以見目連救母故事於此階段的發展。

大體來說，《目連救母出離地獄升天寶卷》與《佛說目連救母經》的故事情節皆以「目連變文」為基礎，並沒有太大變動，只在枝微細節作補充。首先，「目連變文」已為目連救母故事增添不少世俗生活氣息，而說經寶卷又更進一步向塵世開展：青提夫人不只有名姓，更有了漢姓與排行「青提劉四夫人」；羅卜家中還出現新成員，義僕益利和婢女金支（金奴）；羅卜出外經商的時間拉長為三年。其次，目連的救母之路復更加艱辛，除了目連歷經之地獄增加到八個，剝確地獄、劍樹地獄、石磔地獄、灰河地獄、鑊湯地獄、火盆地獄、大阿鼻地獄、小黑暗地獄，

¹⁷ 鄭振鐸：《中國俗文學史》（臺北：五南出版，2014年），頁435。

¹⁸ 《目連救母出離地獄升天寶卷》參見鄭振鐸：《中國俗文學史》（臺北：五南出版，2014年），頁443-452。

¹⁹ 《佛說目連救母經》參見《戲曲研究》第37輯（1991年），頁198-206。

²⁰ 廖奔認為，《佛說目連救母經》應是以當時的說經話本為基礎而成。首先，佛教經典裡本沒有「目連救母經」，因此《佛說目連救母經》只能是根據當時的講唱文學、戲曲而產生的作品；其次，將《佛說目連救母經》與《目連救母出離地獄升天寶卷》相較，兩者內容一致，只是《目連救母出離地獄升天寶卷》多出了韻文；以及，於《佛說目連救母經》中，明顯可看到當時說經演出插科打諢的痕跡。參見廖奔：〈目連始末〉，《民俗曲藝》第93期（1995年1月），頁27-28。

以及餓鬼道，劉青提被救離出苦難的過程也更為曲折，先藉如來之力救出大阿鼻地獄、復由諸菩薩轉大乘經典自小黑暗地獄超脫、再是諸菩薩造幡點燈救離餓鬼道、最後由目連造盂蘭盆會超渡母親脫去狗身。

「目連變文」確定了目連救母故事的主要情節結構，而說經寶卷於民間生活、冥府歷險的添枝加葉，則為之後目連救母故事內容的豐富鋪墊了基礎。

（二）古賽戲中的目連救母故事

目連救母故事從變文、說經、寶卷等說唱藝術進一步成為戲曲的過程中，古賽戲在其中扮演了一個關鍵的「橋樑」作用，它使七字、十字句齊言體的變文順利演化為長短句曲牌體的目連戲唱詞²¹。現今可見的「目連古賽戲」為明萬曆二年（1574）抄本山西潞城縣崇道鄉南舍村《迎神賽社禮節傳簿四十曲宮調》²²（以下簡稱《禮節傳簿》）中所收的《目連救母》供盞隊戲劇目和《青鐵劉氏游地獄》啞隊戲角色排場單。

《禮節傳簿》所記載者為山西地區的農村舉行迎神賽社儀式時所應遵循的祀神程序，在迎神賽社儀式中所進行的表演總稱為隊戲，又可再細分為隊戲（正隊戲、供盞隊戲、啞隊戲）、院本、雜劇、清戲，屬於宗教祭祀範疇內的戲曲形式，可視為祀神儀式的延伸，因此戲劇性程度較低。《禮節傳簿》中的供盞隊戲《目連救母》僅存劇目，故事情節已不可知，但從啞隊戲《青鐵劉氏游地獄》角色排場單可略窺「目連古賽戲」在內容上的衍進：

一單，舞，千里眼、順風耳、牛頭、馬面、判官、善惡二簿、青衣童子二個、白魔太尉四個、把金橋大使者、青鐵（提）劉氏遊十八（層）地獄、目連僧救母、十殿閻王、淨水童子、木叉行者、觀音上，□。²³

從劇名即可知，不同於之前的目連救母故事以目連為主角，《青鐵劉氏游地獄》的

²¹ 楊孟衡從文體結構與內容演化兩方面論證，「古賽」目連在目連戲文體變革的過程中具有關鍵性作用。參見楊孟衡：〈「目連三段」論：兼談古賽「目連」之歷史地位〉，《民俗曲藝》第86期（1993年11月），頁21-49。

²² 《迎神賽社禮節傳簿四十曲宮調》參見《中華戲曲》第3輯（1987年），頁1-50。

²³ 《青鐵劉氏游地獄》角色排場單。轉引自茆耕茹：《目連資料編目概略》（臺北：施合鄭基金會，1993年），頁81-82。

主角改為劉青提，故事內容著重在青提淪落地獄的過程，此時，「救母」已不是故事的首要主題，「地獄歷險」才是故事的賣點；而從角色排場單也可見此一轉變，《青鐵劉氏游地獄》中出現更多之前目連救母故事所沒有的地府人物，十八層地獄、十殿閻王的陰曹空間結構也已經成形。

同樣出於山西的原始劇種鑼鼓雜戲《白猿開路》²⁴可作為《禮節傳簿》目連救母故事的補充，《白猿開路》為民間流傳至今的手抄本。與其他目連救母故事相較，此本對於劉青提的「罪孽」渲染得更惡極滔天，青提不只生慳貪之心，更打毀佛像、買豬羊開葷、以肉饅齋僧、於花園埋骨，最後因發誓否認惡行而應誓被捉入陰間；此外，《白猿開路》對目連救母故事所作最大添造，在於豐富了目連赴西天求佛的過程，在觀音命令之下，白猿前來護送目連，一路收沙僧、鬥烏龍、戰魚精，歷經種種險阻。不可否認，今日所見的《白猿開路》在流傳過程中勢必受到影響而在許多細節作了改變，但主要情節、故事主題仍可信保留了「目連古賽戲」的原始風貌。

不論是以青提為主角、或是以目連為主角，「目連古賽戲」於原有的勸孝、勸善宗旨之外，更偏重於「歷險」主題，青提與目連的「地獄歷險」、目連的「西天歷險」，古賽戲將目連救母故事中便於表現的段落渲染放大，自此，目連救母故事不只是具有濃厚道德性的教化大戲，更是充滿娛樂性的奇幻歷險遊記。

（三）雜劇、院本中的目連救母故事

「目連古賽戲」屬於原始戲劇型態，而目連戲的正式出現最早應肇始於宋雜劇，孟元老《東京夢華錄》記載：

七月十五日，中元節。先數日，市井賣冥器、靴鞋、襪頭、帽子、金犀假帶、五綵衣服，以紙糊架子盤遊出賣。潘樓並州東西瓦子，亦如七夕。要鬧處亦賣果食、種生、花果之類，及印賣《尊勝目連經》。又以竹竿斫成三

²⁴ 《白猿開路》參見《山西地方戲曲匯編·鑼鼓雜戲專輯》第1集（山西：山西人民出版社，1981年）。

腳，高三五尺，上織燈窩之狀，謂之盂蘭盆，掛搭衣服冥錢在上焚之。構肆樂人，自過七夕，便般《目連經救母》雜劇，直至十五日止，觀者增倍。²⁵

《東京夢華錄》中的《目連經救母》雜劇為現今所見最早「目連雜劇」，但僅存此一演出記載，宋代「目連雜劇」並無劇本傳世，只能藉大約同時同地所流傳的其他目連救母故事判斷宋代「目連雜劇」的具體內容。

周育德認為，「可能（北宋）當時根本就沒有（目連雜劇）『劇本』，而是勾肆藝人根據目連變文所提供的『提綱』，來發揮編串搬演的」²⁶。宋代文藝娛樂昌盛，瓦舍勾欄是各式百戲技藝演出的主要場所，從「不以風雨寒暑，諸棚看人，日日如是」²⁷的紀錄，可見盛況，據《武林舊事》所載，當時盛行的技藝包括演史、說經誦經、小說、影戲、唱賺、小唱、鼓板、雜劇、雜扮、彈唱因緣、唱京詞、諸宮調等等²⁸，雜劇的內容極有可能向同在瓦肆盛演的其他文藝形式取材，包括脫胎自變文的說經、彈唱因緣，因此宋代「目連雜劇」雖無劇本傳世，但於宋元出現的《佛說目連救母經》、《目連救母出離地獄升天寶卷》應可反映北宋「目連雜劇」的內容，而《東京夢華錄》卷八所提及的《尊勝目連經》可能即是當時盛行的說經寶卷一類。

《東京夢華錄》記述的是北宋東京汴梁（今河南開封）一地的景觀，因此今天河南南樂縣民間演出本《目連救母》²⁹可能是宋代「目連雜劇」的遺音，此劇僅有三場：〈五鬼拿劉氏〉、〈捉拿劉長基〉、〈目連僧救母〉。此本敘述目連母親劉氏虔心吃齋行善，卻被其弟劉長基（劉賈）陷害而破齋，劉長基並據此告劉氏陰狀，於是閻王捉拿劉氏與劉長基至陰間審問、對質；目連得南海大士之助，打開冥府、

²⁵ 〔北宋〕孟元老著，鄧之誠註：《東京夢華錄註》（北京：中華書局，1982年），卷8，「中元節」條，頁211-212。

²⁶ 周育德：《中國戲曲文化》（北京：中國友誼出版公司，1995年），頁83。括號內文字為筆者所加。

²⁷ 〔北宋〕孟元老著，鄧之誠註：《東京夢華錄註》（北京：中華書局，1982年），卷5，「京瓦伎藝」條，頁132-133。

²⁸ 〔南宋〕周密著，李小龍、趙銳評註：《武林舊事》（北京：中華書局，2007年），卷6，「諸色伎藝人」條，頁179-192。

²⁹ 河南南樂縣民間演出本《目連救母》參見《河南戲劇》1990年第5期。

救出母親，卻也意外放出其他鬼魂，於是南海大士命目連轉世為黃巢，以收回放出之鬼魂。於河南民間流傳至今的《目連救母》演出本，當然已不能完全代表北宋汴京《目連經救母》雜劇的演出實況，然觀其內容，「它既沒有著重刻畫目連為救母行孝而經歷的種種艱難險阻，也沒有竭力宣揚佛法宗教，它的演出似乎就是純為了鄉人百姓娛樂，武術雜技，科譚調笑，陰府鬼神，整個劇『務為滑稽』」³⁰，仍見宋雜劇風格。

若上文提及的《佛說目連救母經》、《目連救母出離地獄升天寶卷》、河南民間演出本《目連救母》可視為宋代「目連雜劇」的面貌，則應可由此推斷，宋代「目連雜劇」的演出基本上承襲變文、說經、寶卷一路下來的情節結構，但在故事主旨方面明顯已經從道德教化轉移，而更偏重世俗調笑，此乃受宋雜劇體制之影響。

宋雜劇之後的金院本、元雜劇也都有目連戲，但皆僅存劇目。《南村輟耕錄》在「院本名目」下的「拴搐艷段」載有《打青提》劇目³¹，金院本《打青提》以劉青提為主角，樣貌大約與同樣以青提為主角的古賽戲《青鐵劉氏游地獄》大同小異。元雜劇有《行孝道目連救母》，著錄於《錄鬼簿續篇》，「諸公傳奇，失載名氏，並附於此」之下有題目正名「發慈悲觀音度生，行孝道目連救母」³²；另一齣元雜劇《目連入冥》見於《萬曆野獲編》，沈德符於〈雜劇院本〉評論一批雜劇時，提到「《華光顯聖》、《目連入冥》、《大聖收魔》之屬，則太妖誕」³³。元代「目連雜劇」劇本皆已散佚，除了因為元末雜劇的衰落間接影響了劇本的保存，另一原因或許是「目連雜劇」在當時本就並未受到太多關注，這可能與元代是北方少數民族政權有關，來自北方的蒙古人其孝道觀念不同於漢人、不了解盂蘭盆會的風俗、不熟悉目連救母的故事，元代社會對於「目連雜劇」的搬演自然減少了不少熱情，而一本四折的嚴謹元雜劇結構，可能也使得本來利於舞臺表現的上天入地

³⁰ 劉禎：《中國民間目連文化》（成都：巴蜀書社，1997年），頁36。

³¹ 〔元〕陶宗儀：《南村輟耕錄》（臺北：木鐸出版社，1982年），卷25，頁311-312。

³² 〔明〕佚名：《錄鬼簿續篇》。轉引自茆耕茹：《目連資料編目概略》（臺北：施合鄭基金會，1993年），頁103。

³³ 〔明〕沈德符：〈雜劇院本〉，《萬曆野獲編》，卷25，頁648，收於《明清筆記史料叢刊》（北京：中國書店，2000年）。

想像受到壓縮，最後只落得「太妖誕」之評價。

三、晚期目連：從民間戲臺跨足宮廷大殿

(一) 鄭之珍《新編目連救母勸善戲文》

目前所見最早目連戲劇本為明萬曆十年（1582）鄭之珍《新編目連救母勸善戲文》，雖然目連戲演出一直轟動村社，但始終不入文人之眼，鄭之珍是將長久流傳於民間的目連救母故事進行整理改造的首位文人。《勸善記》分上、中、下三卷，共一百零四齣，從每卷開場的下場詩可見故事梗概：

上卷：傅長者好善齋僧佈施，感上帝寶旛接引登天。

劉安人開葷遣兒出去，傅羅卜歸家諫母團圓。

中卷：劉氏開葷結業冤，陰司譴責受諸愆。

觀音點化傅羅卜，挑經挑母往西天。

下卷：劉青提陰司受苦，釋迦佛法力無邊。

曹氏女未婚守節，目捷連救母昇天。

《勸善記》結構線索清晰，以目連、青提為主要戲劇人物，以「救母」為主要情節線貫穿全本，並將歷來各種目連故事串綴其中。上卷鋪陳「救母」事件發生的前因：劉青提開葷，中卷與下卷進入「救母」行動，中卷敘述羅卜上西天求佛，途中經過黑松林、寒冰池、火焰山、爛沙河，下卷描繪目連入地獄尋母，歷經十八層地獄、十殿大王。《勸善記》與以往目連救母故事最大不同處，在於新增目連之未婚妻曹賽英此一角色，曹氏之出現不僅讓此本符合戲文一生一旦的慣例，曹氏於目連出家後，仍堅持守節、並且也出家為尼的設定，更強化《勸善記》的道德教化功能。

仿效孔子作《春秋》以褒善貶惡，是鄭之珍編《勸善記》主要目的。戲文中奇幻怪誕的神鬼之事，是為了「懼之以神道」、「懼之以鬼道」，「蓋懼則悟矣，悟



則改矣，改則善矣」³⁴；葉宗春為《勸善記》所作之「敘言」，則明白點出鄭之珍所勸的「善」是立基於儒家精神、以親屬血緣為核心，「感傅相之登假，則勸於施佈矣；感四真之幽囚，則勸於悲慈矣；感益利之報主，則勸於忠勤矣；感曹娥之潔身，則勸於烈節矣；感羅卜之終慕，則勸於孝思矣，此其小也。人之所崇者釋，而釋亦急親矣。釋之亂儒者無親，而急親則儒矣」³⁵，除了「施佈」、「悲慈」、「忠勤」、「烈節」、「孝思」之外，「急親」更是儒者鄭之珍所欲真正宣揚的「善」，鄭之珍藉著以孝順為主軸的目連救母故事，將佛教思想收編於儒家文化中，鞏固了儒家倫理；從葉宗春的這段「敘言」，亦可見戲文的角色安排各有教化企圖，而冥府中鬼犯的不同遭遇，更是反覆呼應「善者早登天府樂，惡者難逃地獄刑」³⁶的勸善宗旨。《勸善記》「欲人之從善」³⁷的道德鼓吹，幾乎可視為元末高明創作主張「不關風化體，縱好也徒然」的具體實踐，其敦化風俗的目的，則與邱濬《五倫全備記》若出一轍。

以今日眼光來看，《勸善記》所闡揚的忠孝節義顯然已不合流俗，特別是鄭之珍於戲文中所新添的曹賽英守節、所表彰之節烈觀，更是落入封建道德之窠臼。然若將《勸善記》放回至萬曆年間的時代氛圍以觀之，明代中葉以後，王陽明心學逐漸興起，擺脫禮教束縛、崇尚個性自由之主張蔚為流行，這波哲學思潮影響至文藝創作，肯定情慾、衝決藩籬成為戲劇創作的主旋律，如《紅拂記》中為追尋愛情而扮作官員與李靖私奔的紅拂、又如《玉簪記》肯定書生潘必正與道姑陳妙常突破宗教戒律的愛情。處在時代精神正在轉變的當下，「初學夫子而志《春秋》」³⁸、接受傳統儒家薰染的鄭之珍，應已經感受到彼時陽明心學的蠢蠢欲動、儒家倫理綱常的搖搖欲墜，鄭之珍編《勸善記》或許正是身為傳統儒者為儒學之將逝的力挽狂瀾。

³⁴ [明]鄭之珍：〈序〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本）。

³⁵ [明]葉宗春：〈敘《勸善記》〉，收於鄭之珍：《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本）。

³⁶ [明]鄭之珍：〈閻羅接旨〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

³⁷ [明]鄭之珍：〈序〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本）。

³⁸ [明]鄭之珍：〈序〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本）。

雖然《勸善記》帶有濃厚說教意圖，但卻仍受廣大百姓歡迎，書成之後，甚至「好事者不憚千里求其稿，謄寫不給，迺繡之梓，以應求者」³⁹；或可將此視為鄭之珍編寫策略的奏效，鄭之珍深知《勸善記》既以勸善懲惡為主要目的，戲劇的流傳廣泛、婦孺皆曉勢必為必要條件，「敷之聲歌，使有耳者之共聞；著之象形，使有目者之共覩。至於離合悲歡，抑揚勸懲，不惟中人之能知，雖愚夫愚婦靡不悚惻涕洟感悟通曉矣」⁴⁰，因此，如陳芳英所說，「目連戲文的佳處，是在以平常的口吻，經由唱腔表露質樸深摯的情感」，不只文辭，音律也是「以能『出乎口，入乎耳』為主，並不太故意安排細緻的曲子」⁴¹，《勸善記》強調的是情感之真切、並不追求曲文之華麗。《勸善記》的樸質，除了是鄭之珍有意識為之，另一重要原因，則是此戲文本是以民間演出本為基礎所作的改編，「平常的口吻」與「朗朗上口的音律」正是民間戲曲的特質。

除了高唱忠孝仁義之道，《勸善記》亦保留了民間目連戲原有的審美情趣，以挑起觀眾興味。首先是當時流行的小說戲曲，特別是《西遊記》，白猿保護羅卜西行見佛的過程，與唐僧、孫悟空師徒一行人赴西天取經之經歷如出一轍，可見目連救母故事與唐僧取經故事的相互影響取材；《勸善記》亦插入許多與目連救母故事本身無關的場次，如上卷的〈尼姑下山〉、〈和尚下山〉，以及中卷的〈匠人爭席〉等等，上卷〈觀音勸善〉之後的插科，敘述一老人因行走不動而假扮女人以哄騙和尚揹他，上卷〈觀音生日〉一齣中，觀音變飛禽走獸、武將文人、長身矮體、魚籃千手舞，在變千手觀音時，劇本中並標註了詳細的舞臺指示，「先用白被拆縫，占坐被下，內用二三人升手自縫中出，各執器械，作多手舞介」⁴²。這些都是長久流傳於民間的玩笑小戲、歌舞片段，也是原本就留存於民間目連戲中的元素，《勸善記》為了場面熱鬧、娛樂觀眾，在主要情節中穿插散溢於主線之外的橋段，可

³⁹ [明] 胡天祿：《〈勸善記〉跋》，收於鄭之珍：《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本）。

⁴⁰ [明] 鄭之珍：〈序〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本）。

⁴¹ 陳芳英：《目連救母故事之演進及其有關文學之研究》（臺北：國立臺灣大學出版委員會，1983年），頁142-143。

⁴² [明] 鄭之珍：〈觀音生日〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

見其作為在世俗場合上演的民間戲曲所具有的娛樂目的。

（二）張照《勸善金科》

目連戲不僅在民間盛演，更於清代走進宮廷舞臺，成為內廷七種大戲之一：

乾隆初，純廟以海內昇平，命張文敏製諸院本進呈，以備樂部演習，各節皆相時奏演。……又演目捷連尊者救母事，析為十本，謂之《勸善金科》，於歲暮奏之，以其鬼魅雜出，以代古人儺祓之意。⁴³

乾隆年間，張照奉命改編目連救母故事，撰為十本二百四十齣的承應大戲《勸善金科》⁴⁴，這是中國戲劇史上篇幅最長的劇本。張照所編之《勸善金科》有「儺祓之意」，當時宮廷與民間所演目連戲已具有求福禳災、趨吉避凶的功能與目的，可想見清代目連戲不再局限於盂蘭盆會、中元節，於建醮還願、喪葬儀式中也都可見目連戲的演出。

此本大戲並非憑空出現，康熙年間已有一本《勸善金科》⁴⁵，張照即是據此康熙本改編。張照《勸善金科》除了描繪目連救母之事，最大特色在於將故事往前擴展至目連父輩、祖輩，並將背景設定在唐德宗朝，加入顏真卿、段秀實的事蹟：

其源出於《目連記》，本之《大藏盂蘭盆經》。蓋西域大目捷連事蹟，而假借為唐季事，牽連及於顏魯公、段司農輩，義在談忠說孝，西天此土，前後古今，本同一揆，不必泥也。⁴⁶

顏真卿奉唐德宗之命前去勸諭起兵叛亂的李希烈，但最後於貞元元年（785）被李希烈所殺⁴⁷；建中四年（783），涇原兵變，唐德宗出逃，譁變的士兵擁朱泚為帝，朱泚要段秀實協助其繼位，然段秀實卻唾罵朱泚狂賊、舉笏就打，最後被朱泚同

⁴³ [清]昭槿：《嘯亭續錄》，卷1，「大戲節戲」條，頁879-880，收於《近代中國史料叢刊》（臺北：文海，1967年）。

⁴⁴ 張照《勸善金科》參見《古本戲曲叢刊》（北京：中華書局，1964年）。

⁴⁵ 康熙本《勸善金科》參見戴云：《目連戲曲珍本輯選》（臺北：施合鄭基金會，2000年），頁19-76。

⁴⁶ [清]張照：〈凡例〉，《勸善金科》，收於《古本戲曲叢刊》（北京：中華書局，1964年）。

⁴⁷ [後晉]劉昫著，許嘉璐主編，黃永年分史主編：〈列傳第七八〉，《二十四史全譯：舊唐書》第4冊（上海：漢語大詞典出版社，2004年），卷128，頁3003-3011。

黨之人殺害⁴⁸。勸善懲惡依舊是《勸善金科》的宗旨，而它於本有的目連救母故事之外，又「牽連及於顏魯公、段司農輩」，可見此劇要勸的善、要懲的惡不再只關乎個人的行為舉措，而擴展至個人對國家朝廷的真摯與否，從「說孝」擴展至「談忠」，忠誠事主、罵賊不屈者，能名留千古且身在雲霄，反叛朝廷、助人為非者，則受地獄酷刑、不得超脫。《勸善金科》加入忠臣義士之史實，可謂繼承了《勸善記》的傳統儒家精神，仍以撐持倫理綱常為思想核心，而作為一齣宮廷大戲，則使其在「父父、子子」之外，復更強化「君君、臣臣」之思想，藉此鞏固政權之穩定、維護統治階級之利益。

（三）寶卷、地方戲中的目連救母故事

除了往目連之父輩、祖輩擴張，也有借助佛教輪迴觀念向目連之二世、三世延伸的目連救母故事，如清代《目連三世寶卷》、《目連救母幽冥寶卷》都在目連地獄救母的過程中添加目連轉世的情節：目連來到阿鼻地獄，手持禪杖往獄門用力一戳，地獄門大開，目連終與母親相見，但地獄孤魂卻也紛紛奔逃，地藏王菩薩命目連收回脫逃的八百萬孤魂；於是目連轉世為黃巢，在唐末民變中，殺人八百萬、血流三千里，最後自縊而亡、來到幽冥，閻君又要他收回豬羊性命，冤魂方齊、才得救母；於是目連再度投生為長安屠戶賀因，賀因天天殺豬宰羊賣肉，觀音菩薩慧眼遙見賀因乃為目連投胎來塵世收魂，冤魂已齊，遂引目連而去，目連回到冥府，終與父母同登天堂⁴⁹。

寶卷發展至清代，表演場合已從宗教活動擴展至說唱藝術場域、宣經功能幾為娛樂目的所取代，此時講唱寶卷的藝人，「順應國人喜歡故事豐富曲折的心理要求，將黃巢故事也拉了過來，『嫁接』到目連故事上，使目連故事產生一種『豹尾』的效果」⁵⁰。投生轉世情節的加入，除了增添目連救母故事的豐富性，其實也反映

⁴⁸ 〔後晉〕劉昫著，許嘉璐主編，黃永年分史主編：〈列傳第七八〉，《二十四史全譯：舊唐書》第4冊（上海：漢語大詞典出版社，2004年），卷128，頁2997-3003。

⁴⁹ 《目連三世寶卷》中的目連轉世為黃巢、再投生為賀因；《目連救母幽冥寶卷》中，目連轉世兩次，一世是羅卜、二世是黃巢。

⁵⁰ 朱恒夫：《目連戲研究》（南京：南京大學出版社，1993年），頁103。

了人們為安頓生命而產生的民間信仰。作為清代「目連寶卷」中目連二世的黃巢，為唐末時人，當時政治黑暗、連年乾旱導致民不聊生，黃巢遂於乾符二年（875）響應以王仙芝為首的農民起義，雖然黃巢之亂是因官逼而民反，但黃巢殘暴毒虐，兵至長安時，「縱兵屠殺，流血成川」⁵¹，軍糧用盡時，以生人百姓為食，「時民間無積聚，賊掠人為糧，生投於碓磑，併骨食之，號給糧之處曰『舂磨寨』。縱兵四掠，自河南、許、汝、唐、鄧、孟、鄭、汴、曹、濮、徐、袞等數十州，咸被其毒」⁵²，因此而死於非命的百姓無以計數。在無法解釋的天災人禍面前，人們往往習慣而且也必須找到一種說法來自我慰解，為無辜遭難的生命尋求他們枉死的合理原因，於是在面對黃巢之亂如此殘酷的人間屠殺時，「目連寶卷」為百姓指出了一個解答，黃巢所殺之八百萬人是自地獄脫逃的孤魂，黃巢是奉地藏王菩薩之命將其捉回陰府。輪迴轉世的民間信仰與其說是宗教勸善手段，更是百姓面對疲困人生的心靈安頓，同時也是人們面對壽命有時盡的精神倚靠，屠戶賀因生命的結束，從人間來看是傷逝之悲，從輪迴轉世的角度看，卻是目連終於可與父母永享天倫之樂。

前文已述，清代目連戲跨足宮廷，而與此同時，民間各地演出更是方興未艾，尤其是江蘇、浙江、福建、安徽、江西、湖南、四川等中國南方諸省，從民間演出本之整理出版⁵³，以及目前關於民間目連戲演出情況的紀錄⁵⁴來看，自清代以來，

⁵¹ 〔北宋〕司馬光著，胡三省註：〈唐紀七〇〉，《資治通鑑》（北京：古籍出版社，1956年），卷254，頁8250。

⁵² 〔北宋〕司馬光著，胡三省註：〈唐紀七一〉，《資治通鑑》（北京：古籍出版社，1956年），卷255，頁8296。

⁵³ 清代之後各地目連戲演出本，據筆者所見已出版者，至少有《安徽池州青陽腔目連戲文大會本》、《安徽池州東至蘇村高腔目連戲文穿會本》、《皖南高腔目連卷》、《浙江省新昌縣胡卜村目連救母記》、《調腔目連戲咸豐庚申年抄本》、《紹興舊抄救母記》、《紹興救母記》、《江蘇高淳目連戲兩頭紅臺本》、《超輪本目連》、《湖南省瀘溪縣辰河高腔目連全傳》、《目連戲曲珍本輯選》、《目連全會》、《影卷忠孝節義》（以上皆為施合鄭基金會所出版），以及《民俗曲藝》第87期（1994年1月）「目連戲劇本專輯」。

⁵⁴ 清代之後民間目連戲演出的紀錄，參見陳芳英：《目連救母故事之演進及其有關文學之研究》（臺北：國立臺灣大學出版委員會，1983年），頁152-164；朱恒夫：《目連戲研究》（南京：南京大學出版社，1993年），頁98-104；劉禎：《中國民間目連文化》（成都：巴蜀書社，1997年），頁50-64、頁159-208；田仲一成著，布和譯：〈鎮魂戲劇「目連戲」的形成與發展〉，《中國祭祀戲劇研究》（北京：北京大學出版社，2008年），頁342-344；廖藤葉：《明清目連戲初探》（臺北：國立中興大學中國文學系博士論文，2011年），頁9-51。

目連地方戲不但突破演出時間的限制，有兩頭紅本⁵⁵的一夜演出，亦有三夜、七夜、甚至長達四十九天的演出，也突破表演場合的限制，於中元盂蘭、喪葬儀式中可見，亦常以獨立小戲之面貌出現於舞臺，更突破表演內容的限制，在《勸善記》的基礎上，目連戲可以從目連之父祖開始搬演，將背景設定在梁武帝困死臺城⁵⁶，也可以將故事一路說到目連之二世甚至三世，更可以把其他劇目的內容、民間生活的習俗一併吸收。

目連戲彷彿一棵千年古樹，隨著時間，在粗枝強幹上不斷生長出許許多多的分支旁葉，枝之繁、葉之茂，使古樹的隨處一剪枝葉都足以獨領風騷。

第二節 依附於宗教祭典的目連戲

目連戲自誕生之初，即與佛教盂蘭盆會緊密相連，盂蘭盆會是目連戲的表演場合，目連戲是盂蘭盆會之所以傳承至今的故事支持，此一佛教節日後來與道教中元普渡結合，並配合儒家祀先祭祖的傳統，七月十五日因此成為香煙裊裊的祭祀大日，目連救母故事也成為人間與亡靈神鬼接觸的渠道，於喪葬儀禮、神佛誕辰、驅鬼除疫等須與地府冥界溝通的場合皆可見。

本節將簡述目連戲於三種不同宗教祭典搬演的情形。於佛教盂蘭盆會與道教中元普渡，目連戲是作給「神」、「鬼」、「人」同看的戲劇；於納吉求豐的神誕場合，目連戲則更著重於演給「神」看，而成為祭祀神明的戲劇供品；在民間喪葬祭祀儀式中，目連戲的觀眾則又偏向於「鬼」，目連戲具有協助超渡亡魂的功能。

一、中元盂蘭：結合儒釋道三教信仰的鬼節

據《佛祖統紀》所載，梁武帝始設盂蘭盆齋，可知中國至少於南朝梁已經有

⁵⁵ 演出時間從日落前演到隔天日出，習稱為「兩頭紅」。

⁵⁶ 以梁武帝為背景的目連戲，有《傳天斗》，梁武帝原為西天羅漢，被謫凡間為樵夫，殺猴後轉世為帝，猴王則轉世為侯景作亂，將梁武帝困死於臺城；亦有《梁傳》，梁武帝與皇后郗氏原分別為西天之菖蒲花與水仙花，因思凡被打下紅塵，郗氏因在後宮屈死宮人，後又受罰變為蟒。後世之目連戲融入梁武帝事蹟，可能源自梁武帝篤信佛教，甚至不事朝政、多次出家，民間遂於流行的佛教故事中為好佛之皇帝穿插一角色；此外，梁皇后郗氏變蟒的傳說在元代的佛教通史《釋氏稽古略》卷二中已有提及，或許這也是梁武帝故事和目連故事產生連結之原因。

舉辦盂蘭盆會的習俗。盂蘭盆會起源自《佛說盂蘭盆經》，在此佛教經典中，佛告訴目連，於七月十五日僧自恣時，以盡世甘美供養十方眾僧，「現世父母六親眷屬，得出三途之苦」⁵⁷。從佛經內容可見，盂蘭盆會於自恣之日舉行、主要內容為供養眾僧、主要目的是藉眾僧功德救渡父母。周育德認為，中國本土的「道教為了和佛教爭奪信眾，則把七月十五日定為道教『中元節』」⁵⁸，其實七月十五日在佛、道兩教各有淵源與目的，佛教盂蘭盆會與自恣日有關⁵⁹，道教中元普渡則與三官大帝有關⁶⁰，或許不該輕易斷言是誰仿效誰。由於佛教盂蘭盆會與道教中元普渡兩者時間的相契，長期法事並舉的結果，民間漸將兩教儀式混而為一，並結合儒家崇拜祖先的傳統：

七月十五日，道家謂之「中元節」，各有齋醮等會；僧寺則於此日作盂蘭盆齋；而人家亦以此日祀先，例用新米、新醬、冥衣、時果、彩段、面棋，而茹素者幾十八九，屠門為之罷市焉。⁶¹

於是，七月十五日遂成為中國文化中的重要節日：鬼節，且是最能展現民間長期儒、釋、道三者混同的重要民俗祭典。民間鬼節的禮俗儀典主要圍繞著祭祀祖先

⁵⁷ [西晉]竺法護：《佛說盂蘭盆經》（臺南：和裕出版，2005年）。

⁵⁸ 周育德：《中國戲曲文化》（北京：中國友誼出版公司，1995年），頁81。

⁵⁹ 自恣日源於佛教坐夏安居的戒律。佛教有所謂三月安居，指僧侶於三個月內禁止外出、致力修禪悟道，安居之期有分前、中、後三期，亦有分為前安居、後安居兩期者，乃因各地為因應實際風土環境所形成的差異，但日數均統一為九十天。傳統上，中國以四月十六日為入安居之日，至七月十五日止，而七月十五日即被稱為「自恣日」，「自恣」於梵文中，為隨意之義，指僧侶於此日隨意舉自己所犯之罪向其他人懺悔愆過。在完成九十天的坐禪修行之後，眾僧於自恣日參道、悔過，若於這天修福供佛，將福報百倍，故佛指示目連於此日舉行盂蘭盆會救渡父母；而僧尼於自恣日這天結束禁足、開始巡遊，也是佛教選擇於此日供養十方大德眾僧的原因之一。參見陳芳英：《目連救母故事之演進及其有關文學之研究》（臺北：國立臺灣大學出版委員會，1983年），頁72-75；王旭：《鬼節超度與勸善目連》（臺北：國家出版社，2010年），頁57-60。

⁶⁰ 東漢末年，張陵、張角創立道教，道教有三官大帝：天官、地官、水官。道教發展至北魏，出現三元用以配三官，「上元賜福天官紫微大帝，生於正月十五；中元赦罪地官清虛大帝，生於七月十五；下元解厄水官洞陰大帝，生於十月十五」，三官大帝專門監督世人善惡、掌管人間禍福，故民間多於其誕辰之日祭之，其中又以中元最受重視，道士於中元日夜誦經以助餓鬼囚徒自罪孽中解脫。之後道教又將整個七月定為濟拔孤魂的月份，自七月一日鬼門開、至七月三十日鬼門關，整整一個月大肆建醮普渡眾孤魂餓鬼，將惻隱之心從人間推展至鬼界，展現宗教的慈悲情懷。參見陳芳英：《目連救母故事之演進及其有關文學之研究》（臺北：國立臺灣大學出版委員會，1983年），頁72-75。

⁶¹ [南宋]周密著，李小龍、趙銳評註：《武林舊事》（北京：中華書局，2007年），卷3，「中元」條，頁86-87。

與追薦孤魂兩目的進行，重要習俗包括：造盆、祭祖、放焰口與施餓鬼、放燈與燒法船、城隍出巡，以及搬演目連戲⁶²。

根據《東京夢華錄》所載，至少於宋代已有在七月十五日配合中元節演目連戲的習俗，不同於一般戲劇演出，目連戲不只是演給人看，在祭祖薦亡的儀式目的下，「目連戲是做給神鬼人同看的戲」⁶³。以下以新加坡與臺灣兩地的中元盂蘭為例，說明目連戲於中元盂蘭演出的情形。

新加坡九鯉洞（Kiew Lee Tong Temple）是莆田、仙游等興化籍移民於新加坡所興建的廟宇，自一九四四年（甲申年）以來，九鯉洞每逢甲年（十年一次）便於農曆七月的中元節前後舉行逢甲大普渡，並表演目連戲⁶⁴。田仲一成實際參與一九八四年的逢甲普渡目連戲，發現目連戲的「戲臺前面沒有觀眾的坐位，兩側設有寬大的靈位棚，裡面排列著近幾年中死去的同鄉靈位，一共有數百位，靈位棚一角設有寒林所，裡面奉祀孤魂野鬼的靈位」，觀看目連戲的不是人、而是鬼魂⁶⁵。余淑娟則從二〇〇四年逢甲普渡的三篇文告，以及逢甲普渡目連戲場地的設置情形，歸結出於中元盂蘭演出的目連戲，其目標觀眾實為亡魂：首先，三篇文告明確標舉出九鯉洞逢甲普渡的主要活動是「劇演肉身目連」、主要目的是「遠超各方

⁶² 民間七月十五日的重要習俗儀式包括（1）造盆：盂蘭盆本是梵文音譯，義為倒懸，盂蘭盆會即是為救亡者倒懸之苦，然民間望文生義，以盂蘭盆為盆器名，於是於七月十五日造盆以供養僧侶或祭祀亡魂；（2）祭祖：中國文化深受儒家思想浸潤，對重視孝道的儒家來說，慎終追遠亦為孝道一部分，因此在以勸孝為宗旨的盂蘭盆會中，祭祖亦成為重要活動；（3）放焰口、施餓鬼：僧眾設香案誦經，以飯食、酒菜祭奠無主孤魂，以救拔亡魂自餓鬼道解脫；（4）放燈、燒法船：放燈與燒法船皆有「照冥」作用，放燈流於河中稱放河燈、放燈插於路旁稱散蠟燭，專為水中與陸上過往鬼魂照路、引路，燒法船則是為超渡施食水中亡魂；（5）城隍出巡：城隍為陰間司法官，負責監督神鬼、記錄人間善惡，於《勸善記》中，亡魂在前往冥府前皆先須至城隍府掛號，而在民間對官吏的投射期待之下，城隍不只是負責監察幽明的司法神，更成為撫恤孤貧的善神，因此城隍於鬼節出巡，有告慰孤魂之作用；（6）搬演目連戲。參見陳芳英：《目連救母故事之演進及其有關文學之研究》（臺北：國立臺灣大學出版委員會，1983年），頁165-174；王旭：《鬼節超度與勸善目連》（臺北：國家出版社，2010年），頁88-108。

⁶³ 黃文虎、茆耕茹：〈陳忠美談目連戲演出〉，收於茆耕茹：《安徽目連戲資料集》（臺北：施合鄭基金會，1997年），頁94。

⁶⁴ 新加坡九鯉洞逢甲大普渡至今已舉行八次，舉辦時間分別為一九四四、一九五四、一九六四、一九七四、一九八四、一九九四、二〇〇四、二〇一四年。二〇一四年新加坡九鯉洞逢甲大普渡及其目連戲演出相關影音紀錄，參見「Singapore Chinese Temples 新加坡廟宇」網站，搜尋時間：2016年4月17日。<http://www.beokeng.com/decsalvation.php>

⁶⁵ 田仲一成：〈新加坡莆仙同鄉會逢甲普度目連戲初探〉，《中華戲曲》第8輯（1989年5月），頁95。

陣亡將士，各地幽滯孤魂」，中元盂蘭的目連戲正是為了鬼魂而演；現場戲臺及其周邊環境的設置，更可發現看戲觀眾果為鬼魂，通往目連戲臺的馬路上架有為亡魂引路的鬼路燈，戲臺右後方則是同為引路之用的風幡，戲臺正前方是陳設牒位的長桌，戲臺右前方是提供鬼族居住與娛樂空間的寒林所，整個目連戲臺幾乎為鬼魂之活動所包圍⁶⁶。

目連戲臺前的觀眾席，除了有鬼族之座位，也設有神明之席次，寒林所內的祭臺上即奉祀有各路神明；另外，二〇〇四年發生的關於逢甲普渡目連戲戲臺方向的爭執，也說明了神明在目連戲演出中所扮演的重要角色：根據莆田習俗，目連戲戲棚必須朝向西方，二〇〇四年逢甲普渡目連戲的戲臺卻是朝向東北方，此事造成演員恐慌，演員甚至因此產生罷演的念頭，最後在請示神明之後，神明表示戲臺方向的改變並無不妥，當年目連戲才終於順利演出。由此可見，神明不但是觀看目連戲的觀眾，更是能決定戲臺方向的重要貴賓⁶⁷。

臺灣民間在宗教場合演劇的風氣始終興盛，於清代成書的《諸羅縣志》記錄下了這種狂熱：

神誕，必演戲慶祝。二月二日、八月中秋，慶土地尤盛。秋成，設醮賽神，醮畢演戲，謂之壓醮尾。比日中元盂蘭會，亦盛飯僧；陳設競為華美，每會費至百餘緡。事畢，亦以戲繼之。⁶⁸

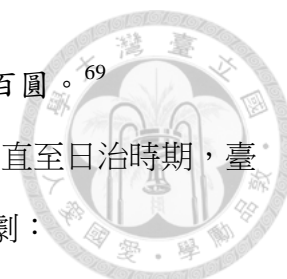
神明誕辰、土地公聖誕與得道日、歲末慶豐收等日子要演劇，中元盂蘭更是必定演劇的重要民俗節日，但《諸羅縣志》並未明言於中元盂蘭所演之劇目為何，或可從同樣於清代成書的《安平縣雜記》略作推測：

七月普度，普祭陰魂，演唱地獄故事。係鎮臺衙、臺南府衙、安平縣衙三所年年演唱，不敢或違。時有遇官長議欲刪除舊例，常見滿衙官吏胥役不

⁶⁶ 余淑娟：《新加坡九鯉洞的目連戲：中國宗教儀式劇個案研究》（新加坡：新加坡國立大學中文系博士論文，2010年），頁153-172。

⁶⁷ 余淑娟：〈新加坡九鯉洞甲申年目連戲概述〉，《南洋學報》第60卷（2006年8月），頁80-81；余淑娟：《新加坡九鯉洞的目連戲：中國宗教儀式劇個案研究》（新加坡：新加坡國立大學中文系博士論文，2010年），頁153-172。

⁶⁸ 〔清〕周鍾瑄：《諸羅縣志》（臺北：臺灣銀行，1962年），卷8，「風俗志·漢俗」條，頁147。



能平安，多逢鬼祟；是此例不能除也。一次費金一、二百圓。⁶⁹
於七月普渡所演唱的「地獄故事」，很可能就是目連救母故事。直至今日，臺灣依舊保留廟會演劇的習俗，民間仍然盛行於中元盂蘭設壇演劇：

竿長丈二招魂幡。道場高轟風翩感。中元鬼門放鬼出。鬼來覓食盂蘭盆。……
惟昨十七夜安平海頭社。滿漢十九席外。又西洋料理百餘盤。演活動寫真。
又演十八地獄全部。並艷艷女伶一棹。惜午後五點鐘。兩師告到。以阻遊
人之興。不然。外新街直通安平大道。紅男綠女不知如何絡繹不絕也。⁷⁰

民間於中元盂蘭鬼門開之際，準備滿漢全席、西洋料理以款待孤魂，並搬演「十八地獄」，此應即是目連戲。

從清代、日治時期至今，中元盂蘭一直是臺灣重要的民俗祭典，文化部更於二〇〇八年將雞籠中元祭指定為「國家文化資產」。中元盂蘭以宗教信仰為基礎，而雞籠中元祭除了奠基於宗教信仰的激情，更是臺灣歷史脈絡下的產物⁷¹。雞籠中元祭所保留的傳統科儀，也已經與原初中元盂蘭不同，特別是已不見目連戲演出，且於傳統科儀外，又與藝文展演、觀光活動結合⁷²，臺灣的中元祭顯然已從宗教祭典轉變為民俗節慶。

傳統社會的中元盂蘭主要是為了施食孤魂、追薦祖先，目標觀眾為「神」、「鬼」，宗教色彩濃厚，今天的中元盂蘭，除某些地區仍保留傳統習俗外，如前文提及的新加坡九鯉洞逢甲大普渡，大部分地方的中元盂蘭則已近於民俗慶典，參與的觀眾回到「人」身上，並或藉此慶典推廣地方觀光文化，或帶有保存文化遺產、復

⁶⁹ [清]佚名：《安平縣雜記》（臺北：臺灣銀行，1959年），頁15。

⁷⁰ 〈臺南盂蘭盆會〉，《臺灣日日新報》第4版，1905年8月24日。

⁷¹ 清咸豐年間基隆曾發生大規模漳泉械鬥，為消除彼此的對立，漳泉雙方決定將此次械鬥中的死難骸骨合葬祭祀，並由基隆各姓氏宗親輪流主普，年年舉辦中元普渡、施食孤魂亡靈，以宗親血緣取代祖籍地域觀念，雞籠中元祭除了具有宗教悲天憫人情懷，也展現臺灣移民社會多元族群的協商包容。參見「文化部文化資產局」網站，搜尋時間：2015年10月14日。

<http://www.boch.gov.tw/boch/frontsite/cultureassets/caseBasicInfoAction.do?method=doViewCaseBasicInfo&caseId=KF09804000021&version=1&assetsClassifyId=5.1&menuId=310&iscancel=true>

⁷² 以乙未雞籠中元祭（2015）為例，當年的雞籠中元祭即配合祭典規劃基隆旅遊行程、舉辦鬼臉比賽、結合卡通人物，並邀請國內外表演團隊進行為期一個月的藝文展演。參見「2015乙未雞籠中元祭活動」宣傳摺頁、「2015乙未雞籠中元祭演藝活動」宣傳摺頁，時間：2015年8月12日至9月13日，地點：基隆市。

原傳統風俗的意義，如前段提及的臺灣雞籠中元祭，又如二〇一四年於湖南瀘溪縣舉行的「中元祈福節」。二〇一四年瀘溪中元節以展示並保存傳統習俗為目的，活動內容包括在古宅與老街展覽非物質文化遺產、民俗表演，以及重頭戲：目連戲演出，由「瀘溪縣辰河高腔傳習所」演出三十分鐘的《目連救母》，此次《目連救母》不只是作為中元習俗的一部分、也是作為保存辰河高腔的載體而被展演⁷³。

二、神佛誕辰：納吉求豐、祭祀神明的供品

日治時期臺灣的《臺南新報》有一則關於目連戲演出的記載：

鹿港街有外江子弟園。玉如意頌天聲。軒園兩派。今為本街鰲亭宮。城隍尊神。近因聖誕在即。各以自發的。既自去古曆廿二日起。豫定八日間。每日午後八時起至十一時半。軒派先在宮內獻技。以表敬心。時有來觀者。附近及自村落等。往來絡繹。一時人山人海。竟無立錫之餘地。不知人馬若干。誠當地未曾有之盛況也。附記軒派獻頌如下。廿二日大天官空城計。諸葛招親四郎探母。目連遊六殿。… …⁷⁴

根據這則報刊新聞，軒派曲館為慶賀城隍聖誕，藉獻戲以表敬心，以戲劇演出作為祭祀神明的供品，自二十二日起每晚於宮廟演戲，連續八夜，第一夜即演出「目連遊六殿」，來觀者絡繹不絕，竟無立錫之地，可見盛況。

目連戲除了在中元盂蘭演出，從上引報刊資料可知，於神佛誕辰場合中亦可見目連戲。

浙江東陽市馬宅鎮孔村的落茄宮即於每年農曆二月十九日觀音誕辰演出目連戲，徐宏圖認為，不同於其他地方於中元盂蘭演出目連戲，孔村選擇於觀音誕辰之日演出目連戲正是對觀音誕辰的一種極大的紀念，因為觀音與目連有著相似的際遇：觀音亦一心奉佛，後雖因違抗父命而遭排斥、乃至絞死，但仍不忘回報父母之恩，在遊地府、渡亡魂後，返回陽世，醫治父親惡疾、引渡父親皈依；「目連

⁷³ 孫文輝：〈瀘溪中元節：復甦珍貴的歷史「影像」〉，《民族論壇》（時政版）2014年9期（2014年9月），頁31-35。

⁷⁴ 〈軒園獻技〉，《臺南新報》第6版，1930年6月24日。

與觀音，一個是民間傳說中的孝子，一個是民間傳說中的孝女，二人都是大慈大悲而又神通廣大的亡魂救主，……用目連的事蹟來影射或紀念觀音是最恰當不過了」⁷⁵。由此可見，孔村落茄宮的目連戲正是為了祭祀觀音而演。

另一例為祭祀神明而演出目連戲可見於安徽祁門縣，安徽祁門縣為鄭之珍的家鄉，祁門縣環砂村於一九三三年最後一次演出目連戲，從當時相關的文書記載，當年演出目連戲是有感於環砂村「散財源而村風落薄，損壯丁而戶口廖稀」，由於「人必賴神以相依庶可得資保障」，於是為了讓村落興隆、人丁繁衍，村落族人決議擇期請神祭祖、搬演目連⁷⁶。此次演出雖不是為慶賀神佛誕辰，但同是為祭祀神明而演，是納吉求豐之舉。

為了神明菩薩而搬演的目連戲，通常也都會伴隨著超渡儀式，例如孔村落茄宮於觀音誕辰之日演出目連戲的同時，即一併舉行白鶴駕霧功德道場，以追薦亡靈、超渡亡魂。由此點觀之，不論是神佛誕辰、抑或是傳統中元盂蘭盛會，儘管目連戲演出場合不盡相同，但演出目的似是一致的，都有超渡孤魂之用意。

三、民間喪葬祭祀：「祭中有戲、戲中有祭」⁷⁷

今天在中元盂蘭搬演目連戲雖仍可見、但已較不普遍，然由於目連救母故事中遊地獄的情節，使得搬演目連戲具有溝通幽明、超渡亡魂的象徵意義，因此目連戲在走出佛道祭典後，仍是重要的民間信仰活動。除了在神佛誕辰日，以目連戲作為供品來祭祀神明，或是在以瘟疫鬼祟為對象的驅邪科儀中，藉演出目連戲來喝斥鬼邪，更常見的是，在以超渡亡靈為目的之拔度儀式中，藉演出目連戲來安撫亡魂。

⁷⁵ 徐宏圖：《浙江省東陽市馬宅鎮孔村漢人的目連戲》（臺北：施合鄭基金會，1995年），頁71-72。此書為徐宏圖於一九九二年針對孔村落茄宮目連戲演出的田野調查報告，本小節關於孔村目連戲的資料皆來自此書。

⁷⁶ 陳琪：〈祁門縣環砂村最後一次目連戲演出過程概述〉，《民俗曲藝》第132期（2001年7月），頁75-88。

⁷⁷ 容世誠認為「祭中有戲、戲中有祭」是中國宗教儀式劇的重要特徵，祭祀儀式透過戲劇演出得以實現，而戲劇演出本身就是祭祀儀式的進行。參見容世誠：《戲曲人類學初探：儀式、劇場與社群》（臺北：麥田出版，1997年），頁16-17。但此處筆者僅借用此一用詞，關於此一概念，筆者有較不同的觀點，將於本小節詳述。

目連救母故事開始與超渡儀式緊密相連，應可追溯至北宋末年，柳存仁於《齊同慈愛：五代南宋時的道教齋醮》一文中提出，至少於北宋末期已經舉行超渡，當時的超渡儀式包括「攝召」、「破獄」、「煉度」諸儀，田仲一成認為，其中「破獄」即與目連破地獄門救母有關，並據此論證《東京夢華錄》卷八所提及的「目連雜劇」應已經與超渡儀式發生彼此交流的關係⁷⁸。現今各地祭祀儀式與目連戲的配合皆已略有不同，以下藉三場不同民間拔度儀式中日連戲的演出，略述目連戲於超渡祭祀儀式中搬演的意義。

民間舉行拔度儀式的目的，是為了讓亡魂順利從此界到彼界，幫助亡魂在彼界得到安頓與重生，拔度儀式中的目連戲即是以戲劇化的方式強化法事的此一功能。臺灣民間拔度儀式仍保存目連戲演出者，據李豐楙調查約有三種：「一是道教齋法中，由烏頭道士採用小戲形式表演的……二是齋教香花和尚所搬演的……較特別的尚有一種由歌仔戲演員配合演出的」⁷⁹。道教齋法中的目連戲，大多於半夜演出，在「煉度」儀式之後、「過橋」儀式之前，家人從靈堂請出魂身，與亡魂一同觀看道士演出「目連挑經尋母」情節，道士在這裡是「以中介者、媒介者的身分演出孝子孝孫所要模仿的孝子典型，而亡魂也冀望兒孫能如同目連一樣，千里跋涉，挑經尋母，克盡為人子女的孝道」⁸⁰，透過道士目連戲的演出，生者傾訴對亡者的孺慕之思，亡者也彷彿在真正離開人世前得到最後一次溫暖的告別，而能安心過橋、前往他界；齋教香花和尚所搬演的目連戲，多以「破獄門」、「打血盆」為主，「遊獄宣經、破輪刮地、繳連血盆、目連救母、小鬼開關」等法事即屬於打血盆功德幽法之演出，不論是破獄門或打血盆，其目的皆為助亡魂從地獄中解脫，藉由生者為亡者贖罪，讓亡者以無罪之身進入另一個神聖的空間，重新獲

⁷⁸ 田仲一成著，布和譯：〈鎮魂戲劇「目連戲」的形成與發展〉，《中國祭祀戲劇研究》（北京：北京大學出版社，2008年），頁299-301。

⁷⁹ 李豐楙：〈複合與變革：臺灣道教拔度儀式中的目連戲〉，《民俗曲藝》第94、95期（1995年5月），頁84。

⁸⁰ 李豐楙：〈複合與變革：臺灣道教拔度儀式中的目連戲〉，《民俗曲藝》第94、95期（1995年5月），頁99。

得生命的安頓⁸¹；由歌仔戲演員配合拔度儀式演出的目連戲，通常為夜戲，此種場合的演出雖然與道場所進行的科儀各自獨立、沒有互相配合的必要，但從劇目觀察，依舊可見戲劇演出明顯緊扣拔度法事之脈絡，以余淑娟在馬來西亞觀察到的新加坡筱麒麟劇團的演出為例，其為配合拔度法事所演出的夜戲劇目，第一夜上演《五子哭墓》的母子情深，接連三晚再演《目連救母》中孝子救渡母親脫離地獄的孝心，演出完全符合此場為逝世母親所辦的法會之目的，最後一夜演出《薛平貴兩國王》，以此劇的大團圓結局象徵法事的圓滿結束⁸²。

在今天，不論是何種形式的民間拔度儀式，目連戲演出都有明顯走向沒落的趨勢，除了因為社會環境、價值觀念的改變，另一原因在於目連戲是依附法事而存在的。由以上所述的目連戲演出情形可見，目連戲雖是拔度儀式中的一部分，但實際薦亡超渡功能仍由道士、和尚所作的法事擔負，穿插於儀式中的目連戲只是藉戲劇性的表演讓生者更融入於繁瑣的祭祀科儀中，藉戲劇化的情節讓生者更相信亡過的親友已經毫無掛念與痛苦地離開此界、於他界重生，「超度功能對於目連戲演出是不成立的，或者說是不完全的」⁸³，目連戲本身並不具有超渡能力、目連戲只是藉故事強化民眾對超渡儀式的信仰。超度儀式是一種宗教儀典，同時也像是一場心靈治療，其功能在於紓解人們痛失親友的哀戚，在這場心靈治療中，喪家即是透過目連戲完成對於死後世界的想像，進而深信儀式的超渡功能，藉此從心理困境中解脫。既然在祭祀儀式中，目連戲並不是必須的存在，沒有目連戲的祭祀儀式仍具有超幽功能，所以在日漸講究效率而精簡儀禮的現代社會下，目連戲自然是最先被摒棄於祭祀儀式之外的行事活動。

若目連戲在祭祀儀式場合中是可有可無的存在，那麼又應該如何看待目連戲與拔度儀式的關係？容世誠等人曾對馬來西亞超渡儀式中的目連戲演出情形作過觀察與討論，發現在喪葬儀式場合中，目連戲內容與宗教儀式兩者間存在一定的

⁸¹ 王天麟：〈桃園縣楊梅鎮顯瑞壇拔度齋儀中的目連戲：「打血盆」〉，《民俗曲藝》第 86 期（1993 年 11 月），頁 51-70。

⁸² 余淑娟：〈馬來西亞的道教拔度儀式與目連戲〉，《民俗曲藝》第 151 期（2006 年 3 月），頁 13-14。

⁸³ 王旭：《鬼節超度與勸善目連》（臺北：國家出版社，2010 年），頁 152。



對應性，並整理如下表⁸⁴：

表二之一 目連戲演出與超渡儀式的對應

舞臺上目連戲演出	舞臺下超渡儀式
目連超幽（開場）	揚幡、放水燈
目連打城	破地獄
目連超薦	目連超薦
目連破血盆	破血盆
和尚誦心經	拜懺
和尚施食	焰口施食
四真超渡（結局）	送船

容世誠等人認為兩者的對應與重疊，說明了儀式與戲劇的不能分割，進而認為目連戲是超渡法事的變態；田仲一成、余淑娟亦持相同看法，在新加坡九鯉洞逢甲普渡目連戲的研究中，田仲一成以莆仙目連戲的三場齣目〈開場超幽〉、〈閻王接旨〉、〈目連超薦〉為證，說明莆仙目連戲與普渡法事的關係是溶為一體的，「法事中有『目連戲』，目連戲中有『法事』……目連戲，與其說是『戲劇藝術』，毋寧說是『宗教儀禮』更為妥當」，余淑娟則藉由「儀式框架」、「目連脫化」、「超薦儀式」三個關目，說明目連戲如何從普通的戲劇成為具有宗教效果的儀式劇⁸⁵；不同於容世誠、田仲一成、余淑娟的論點，劉楚華認為，超渡儀式與目連戲應是各自獨立的存在，宗教儀式是生活經驗的抽象概括，戲劇是宗教觀念的形象翻譯⁸⁶。

然筆者認為，若以表二之一為例，則是恰恰說明了戲劇對儀式的強化作用，但不能代表「戲劇就是儀式、儀式就是戲劇」⁸⁷。目連戲絕對是戲劇藝術、但可能

⁸⁴ 容世誠、張學權：〈南洋的興化目連戲與超度儀式〉，《民俗曲藝》第 92 期（1994 年 11 月），頁 848。

⁸⁵ 田仲一成：〈新加坡莆仙同鄉會逢甲普度目連戲初探〉，《中華戲曲》第 8 輯（1989 年 5 月），頁 91-111；余淑娟：《新加坡九鯉洞的目連戲：中國宗教儀式劇個案研究》（新加坡：新加坡國立大學中文系博士論文，2010 年），頁 127-152。就目連戲的演出目的來看，民間喪葬祭祀與中元盂蘭中的目連戲某種程度是類似的，兩種場合中的目連戲皆有超渡亡魂的意義，故此處亦援引田仲一成與余淑娟的新加坡九鯉洞逢甲大普渡目連戲的研究。

⁸⁶ 劉楚華：〈儀式與戲劇：以鬼魂為中心的觀察〉，《人文中國學報》第 14 期（2008 年 9 月），頁 80。

⁸⁷ 容世誠、張學權：〈南洋的興化目連戲與超度儀式〉，《民俗曲藝》第 92 期（1994 年 11 月），頁 850。

無法與宗教儀禮直接畫上等號，所謂「祭中有戲、戲中有祭」，可以充分說明戲劇與儀式穿插進行的表現形式，但戲劇與儀式的內在關係，其實並不彼此交融，戲劇是將儀式內容放入故事情節中，藉所創造的故事的來龍去脈讓參與儀式者相信法事的合理性，使種種科儀產生意義，目連戲應是祭祀儀式背後的故事支持、但不等同於儀式本身。「在場參與儀式的觀眾，會相信目連手上的『香支』，的確能發生效用，為他們召來周圍的『好兄弟』。目連所持的錫杖，真的能替他們挑荐家屬的亡魂。和尚木偶誦念過心經後，家屬的亡魂能得到解脫超度」⁸⁸，法器道具、誦經臺詞之所以擁有無形法力，是因為戲劇／目連救母故事強化、支持了儀式／宗教超渡的效用，而不是戲劇轉化成了祭祀儀式。於民間流傳千百年的故事傳說支持了信仰，而信仰解釋了儀式行為，使宗教祭祀儀式合理化而得到民眾的理解與接受。

第三節 獨立為戲劇藝術的目連戲

目連戲能轟動村社、觀者增倍，除了其具有的道德教化、宗教超幽意義，不可忽視的還有它作為純粹戲劇藝術的吸引力、身為民間傳統劇場的張力。清初小說《醒世姻緣傳》即真實反映了目連戲的娛樂功能：「九月間，適然有一班蘇州戲子，持了一個鄉宦趙侍御的書來，託晁知縣看顧；… …歇了兩日，逐日擺酒請鄉宦、請舉人、請監生，俱來賞新到的戲子；又在大寺內搭了高臺，唱《目連救母記》，與眾百姓們賞玩。連唱了半個月，方纔唱完。」⁸⁹目連戲已是一齣純以娛人為目的之藝術作品。將時空拉至日治時期的臺灣，目連戲開始於商業劇場演出，日大正九年（1920）泉州傀儡班曾於臺北新舞臺連續演出十二天，其中夜間劇目為連臺本戲《目連全傳》，自目連父親傳相於會緣橋賑濟演至佛祖救目連母親世真（劉青提）升天，此劇並真實呈現當時民間的做功德場景，「附記其演做功德。與

⁸⁸ 容世誠、張學權：〈南洋的興化目連戲與超度儀式〉，《民俗曲藝》第92期（1994年11月），頁850-852。

⁸⁹ 〔清〕西周生：《醒世姻緣傳》（臺北：聯經出版，1986年），第5回，頁60。



現時人家之做功德。大致相同。應有盡有」⁹⁰。

現今的目連戲除了伴隨宗教祭典現身，可見於七月十五日の中元盂蘭以及民間祭祀場合，也常以一種復原演出的方式重現民間社戲，例如一九九三年配合「四川目連戲國際學術研討會」演出的川劇目連戲⁹¹，或是以當代戲劇藝術的形象重現於舞臺，例如「二〇一五亞太傳統藝術節」，國立傳統藝術中心邀請來自浙江的團隊以新昌調腔演出目連戲，演出齣目包括〈男吊〉、〈女吊〉、〈跳無常〉⁹²。

作為一齣「神、鬼、人同看的戲」，在祭祀「神」明、超渡「鬼」魂之外，本節將從表演型態、表演題材、表演體制三方面，討論「人」間最受歡迎的廣場演劇：目連戲，何以能成為具獨特魅力的戲劇藝術。

一、百戲紛呈的表演型態

據孟元老記載：「七月十五日，中元節。……構肆樂人，自過七夕，便般《目連經救母》雜劇，直至十五日止，觀者增倍。」⁹³宋代目連戲已經可以連演七、八天，且備受觀眾歡迎，然限於宋雜劇的表演體制、音樂結構，宋雜劇應該尚無法負擔龐大而完整的劇目演出。那麼宋代「目連雜劇」何以能連演七、八天？「很可能只拿目連救母這一故事作為一個題目，利用這個故事輪廓，卻把某些所欲表達的中心意識，放在這些自具起訖的關目中」⁹⁴，以這些既有情節為基礎，再配合中元節穿插祭祀儀禮於其中；長達七、八天的目連戲，除了包羅故事、科儀之外，真正轟動鄉人的主要原因，應該是因為它還包括了武術雜耍等多種技藝，《東京夢華錄》在「駕登寶津樓諸軍呈百戲」一條目中記錄某次皇帝所觀看的演出，有搖

⁹⁰ 泉州傀儡班此次於臺北新舞臺演期自一九二〇年五月二十三日至六月三日，其中五月三十日為星期天休息一日，因此真正演出日實為十一天。參見《臺灣日日新報》，1920年5月23日至6月3日。

⁹¹ 吳秀玲：〈「九三年四川目連戲國際學術研討會」簡介〉，《民俗曲藝》第86期（1993年11月），頁1-20。

⁹² 「2015亞太傳統藝術節：戲曲在當代」宣傳手冊，時間：2015年10月17日至11月1日，地點：傳藝宜蘭園區。

⁹³ 〔北宋〕孟元老著，鄧之誠註：《東京夢華錄註》（北京：中華書局，1982年），卷8，「中元節」條，頁211-212。

⁹⁴ 周貽白：《中國戲曲發展史綱要》（上海：上海古籍出版社，1984年），頁89。

雙鼓子、撲旗子、上竿、打筋斗、抱鑼、硬鬼、舞判、啞雜劇等多種技藝⁹⁵，可以想見結合各式雜技是當時的演出習慣，而盛行於同時的宋代「目連雜劇」當受其影響，「北宋汴梁的目連救母雜劇很可能是一部在統一主題籠罩下的多種技藝的『大雜燴』、『大拼盤』」⁹⁶。

這種百戲雜技大集合的「目連雜劇」演出型態成為之後目連戲的演出風格：

余蘊叔演武場，搭一大臺，選徽州旌陽戲子，剽輕精悍，能相撲跌打者三四十人，搬演目蓮，凡三日三夜。四圍女臺百什座。戲子獻技臺上，如度索舞絙、翻桌翻梯、筋斗蜻蜓、蹬罈蹬白、跳索跳圈、竄火竄劍之類，大非情理。凡天神地祇、牛頭馬面、鬼母喪門，夜叉羅刹、鋸磨鼎鑊、刀山寒冰、劍樹森羅、鐵城血澀，一似吳道子「地獄變相」，為之費紙札者萬錢，人心惴惴，燈下面皆鬼色。⁹⁷

明代目連戲演出重視武打雜耍，演員須是剽輕精悍者方能擔任，演出並結合紙紮藝術，舉凡天神地祇、牛頭馬面，甚至刀山劍樹鐵城等地獄景觀都能以紙藝呈現，且栩栩如生令觀者人心惴惴。到了清代，甚至連動物都上了目連戲舞臺：

（康熙）二十二年癸亥正月。上以海宇蕩平，宜與臣民共為宴樂，特發帑金一千兩，在後宰門架高臺，命梨園演《目連傳奇》，用活虎、活象、真馬。⁹⁸

清代目連戲演出，不僅百戲紛呈、更有百獸同臺，可想見演出之熱鬧精彩足以使觀者目不轉睛。

直至近代，目連戲仍保有此種表演型態。安徽韶坑目連戲即貫穿許多武術、雜戲節目，包括「舞獅、象」、「舞金剛」、「打筋斗」、「舞蛇」、「舞龍」、「舞火」、「打堆羅漢」、「摸羅漢」、「打拳」（含「軟手」、「花棍」、「舞棒」、「板凳花」）、「盤桌」、「盤凳」、「跳白鶴」、「硬結網」、「軟結網」、「舞叉」、「拋叉」、「打桅爬杆」

⁹⁵ 〔北宋〕孟元老著，鄧之誠註：《東京夢華錄註》（北京：中華書局，1982年），卷7，「駕登寶津樓諸軍呈百戲」條，頁193-196。

⁹⁶ 周育德：《中國戲曲文化》（北京：中國友誼出版公司，1995年），頁83。

⁹⁷ 〔明〕張岱：《陶庵夢憶》（臺北：金楓出版社，1986年），卷6，「目蓮戲」條，頁79。

⁹⁸ 〔清〕董含：《蓴鄉贅筆》，下卷，「大醜」條，頁303，收於《明清筆記史料叢刊》（北京：中國書店，2000年）。

等等，「顯為保留下來的百戲、雜劇的遺風」⁹⁹。

魯迅曾為文記錄幼時看過的紹興目連戲：〈男吊〉，「男吊」即指男性吊死鬼，演出〈男吊〉的演員「用布吊著各處：腰、脅、胯下、肘彎、腿彎、後項窩……一共七七四十九處。最後才是脖子」¹⁰⁰，裘士雄等人針對紹興目連戲的〈男吊〉又作了更生動的描述：

第一個動作就是頗為精彩的「老鷹鑽天飛」，先雙手拉住布圈，一個筋斗套進腳趾，再雙腳分開，各踏著一圈布圈，人向前俯，頭昂起，兩手向兩側撐開，人在空中打轉，形似雄鷹飛翔。接著就表演下面這些動作：「倒種荷花」，一個筋斗，頭朝下，腳朝上；「童子拜觀音」，又一個筋斗，調轉身，雙肘彎曲，雙腳收攏，形似跪拜；還有「蜘蛛放絲」、「金錢釣蛤蟆」、「青蛙劈水」、「鯉魚跳龍門」，等等。最後一個動作是「太公釣魚」：先雙手抓住布圈，雙腳下垂，後一個筋斗翻上臺頂，布圈正好套住後腦勺，雙手下垂，兩腳筆直，人懸在空中，好像釣住一條大魚，而作為「男吊」來說，就算吊死了。¹⁰¹

〈男吊〉彷彿今天在馬戲藝術中常見的空中綢緞表演，演員藉著布圈在空中表現各種刺激驚險的動作，光看文字紀錄足有驚心動魄之感。而目連戲中最恐怖的橋段要算是「五鬼捉劉氏」：

當劉氏的魂靈從上場門奔出逃向戲臺左角時，場面起陰鑼，第一個鬼卒手擎鋒銳的鋼叉，搖響著叉靶的鐵環，嗆啞啞一聲投射向劉氏頭頭。劉氏把頭一低，鋒銳的叉尖便直插在左臺角的柱上。劉氏一轉身，第二個鬼卒的第二桿叉又投射過來。劉氏一側身，第二桿叉便插在劉氏右腰脇旁柱

⁹⁹ 高慶樵：〈韶坑目連戲演出習俗〉，收於茆耕茹：《安徽目連戲資料集》（臺北：施合鄭基金會，1997年），頁115。

¹⁰⁰ 魯迅：〈女吊〉，收於徐宏圖、王秋桂：《浙江省目連戲資料匯編》（臺北：施合鄭基金會，1994年），頁218。

¹⁰¹ 裘士雄、黃中海、張觀達：〈社戲〉，收於徐宏圖、王秋桂：《浙江省目連戲資料匯編》（臺北：施合鄭基金會，1994年），頁377-378。



上… …¹⁰²

演出這一段落時，通常戲臺下都會預備一口棺材，因為如果扮演鬼卒的演員失手射偏鋼叉，又或者扮演劉青提的演員失神不及閃避，都有可能造成死亡，當然這副棺材也有作為演出噱頭的作用，但也可見此段演出艱險足以深深揪攪觀眾的心。

二、充滿庶民趣味的表演題材

目連戲長期在民間演出的過程中，融入了許多俗世風情而變得親切可人，其中的滑稽小戲可說是最能反映庶民幽默的片段。周作人在介紹家鄉的紹興目連戲時，曾提到幾場深受民間歡迎的場次，「有『背瘋婦』，一人扮面如女子，胸前別著一老人頭，飾為老翁背其病媳而行。有『泥水作打牆』，瓦匠終於把自己封進牆裡去。有『□□挑水』，訴說道：『當初說好的是十六文一擔，後來不知怎樣一弄，變成了一文十六擔。』所以挑了一天只有三文錢的工資」等等，目連戲演出中，除了目連救母的歷程，「其中十分七八，卻是演一場場的滑稽事情，算是目連一路的所見，看眾所最感興趣者恐怕也是這一部分」¹⁰³。

目連戲中，勾魂使者「無常」應是最受觀眾喜愛的角色，魯迅甚至說，「如果要變鬼，自然就只有他可以比較的相親近」，如果「要尋真實的朋友，倒還是他妥當」¹⁰⁴，「啞目連」〈送夜頭〉這場戲正充分展現無常可愛的形象：劉青提的家丁送夜頭，無常在旁邊亦步亦趨跟著，家丁焚紙錢、無常也學著焚紙錢，看不見無常的家丁眼見旁邊生出一堆無名火，連忙把焚紙錢的火踩滅了，無常也把自己的那堆火踩滅，家丁看見火無端而起無端而滅，嚇得拔腿就逃；之後不論家丁是喝酒還是吃粉絲，無常也總在一旁搗蛋作亂，甚至和家丁共吃一條粉絲，吃到鼻尖

¹⁰² 周貽白：《周貽白戲劇論文選·湘劇漫談》，收於茆耕茹：《目連資料編目概略》（臺北：施合鄭基金會，1993年），頁216。

¹⁰³ 周作人：〈談「目連戲」〉，收於徐宏圖、王秋桂：《浙江省目連戲資料匯編》（臺北：施合鄭基金會，1994年），頁227。

¹⁰⁴ 魯迅：〈無常〉，收於徐宏圖、王秋桂：《浙江省目連戲資料匯編》（臺北：施合鄭基金會，1994年），頁209-210。

碰鼻尖，直把家丁嚇得落荒逃下臺，而無常卻笑瞇瞇地依舊跟著家丁徐徐走下臺¹⁰⁵。鬼使、鬼差的任務本是奪人性命，然而在民間目連戲中，牠們往往被塑造得有血有肉有人味，彷彿就是身邊會出現的粗心笨拙的朋友，如「啞目連」〈前柯劉氏〉敘述夜牌頭和活無常捉拿劉青提，卻被劉青提家的家仙百般阻撓：

… …無常跌跌撞撞，幾次撲空，發了狠心，拿著索子用力套來，家仙卻突然將劉氏一把拉開，索子正好套在夜牌頭的頸上。無常不分皂白，吊起夜牌頭就走，走到門外，放下一看，才知吊錯了。… …無常與夜牌頭無奈，垂頭喪氣地向閻王求助去了。¹⁰⁶

一個個冒冒失失、毛毛躁躁的人物在舞臺上奔走窮忙、驚慌跌倒，舞臺下的觀眾看著他們哄堂大笑，這種幽默當然並不「高雅」，但卻是最真實的民間趣味。

目連戲的俗世風情除了反映在滑稽小戲上，它更是「民間風習的『載體』」，保存了許多民間生活實景，如紹興目連戲「〈弄蛇〉一齣中所再現的某些『惰民』所操『賤業』；〈交租〉一齣中王老大一口氣念出的紹興地區十種水稻品種及其特徵；〈茶坊〉一齣中茶店家一口氣念出的十一種茶名及其屬性；〈嫖院〉、〈打牆〉等齣中對當地手工業各行技藝的精細描繪和表演；〈四景〉中的牧童和〈無常〉中的阿領所唱的紹興兒歌」¹⁰⁷，目連戲活脫脫就是一幅立體的民間風情畫。

目連戲的廣受歡迎，正由於它的親切可人，描繪的情節都是生活裡熟悉的瑣事，罵雞、打爹、背瘋婆、逛妓院，出現的角色都是里巷中往來的人物，乞丐、僧尼、村婦、浪子，這樣的題材內容使目連戲成為特別能引起廣大民眾共鳴同感的民間戲劇，而也因為它與民間生活如此親密的關係，今天的目連戲演出不只是娛樂、更像是重現從前民間生活實景的復原考古。

¹⁰⁵ 羅萍：〈古老的民族傳統啞劇：上虞南湖「太平會」調查〉，收於徐宏圖、王秋桂：《浙江省目連戲資料匯編》（臺北：施合鄭基金會，1994年），頁337。

¹⁰⁶ 羅萍：〈古老的民族傳統啞劇：上虞南湖「太平會」調查〉，收於徐宏圖、王秋桂：《浙江省目連戲資料匯編》（臺北：施合鄭基金會，1994年），頁338。

¹⁰⁷ 徐斯年：〈漫談紹興目連戲〉，收於徐宏圖、王秋桂：《浙江省目連戲資料匯編》（臺北：施合鄭基金會，1994年），頁358。



三、臺上臺下一臺戲的表演體制

在一般戲劇演出中，舞臺上的表演空間與舞臺下的觀賞空間往往涇渭分明，負責表演的演員與前來看戲的觀眾也總是界線清楚，但目連戲卻打破這樣的分界，或許應該說，出身於廟埕演劇的目連戲本身即沒有嚴格的舞臺界線。《清稗類鈔選》描述的一次目連戲演出：

（《捉劉氏》一劇）自劉青提初生演起，… …嫁之日，一貼扮劉，冠帔與人家新嫁娘等，乘輿鼓吹，遍遊城村。¹⁰⁸

演至劉青提出嫁段落時，彷彿真的辦了一場婚禮，迎娶隊伍／表演空間甚至「遍遊城村」，而不只整個城鎮都成為了表演舞臺，全村的鄉民也都成為了演員：

與臺下人往還酬酢。嫁時有宴，生子有宴，既死有吊，看戲與作戲人合而為一，不知孰作孰看。¹⁰⁹

觀眾已經與演員一同入戲、一起扮演。難怪在眾多劇目中，目連戲特別有渲染力，如張岱記錄的明朝目連戲演出情形：「戲中套數，如『招五方惡鬼』、『劉氏逃棚』等劇，萬餘人齊聲吶喊，熊太守謂是海寇卒至，驚起，差衙官偵問，余叔自往復之，乃安。」¹¹⁰一場表演可以讓「萬餘人齊聲吶喊」，甚至驚動官府誤以為海盜將至，這該是多麼盛大的場面！可見觀眾入戲之深，臺上臺下一臺戲。

張岱所說的「劉氏逃棚」，近代的紹興目連戲仍在搬演：

《目連》這戲是以〈捉目連娘〉為收場。那穿白衣白裙的目連娘由戲臺上直跳下臺，就到處亂奔；後面追趕的是一個黑面，和一個花臉，手中鏗鏘的響著鋼叉，這三個人可以在臺下任意抓東西吃，且吃且追。… …¹¹¹

演員們不只在觀眾間亂奔，扮演劉青提的演員還會跑到一里之外躲起來，或是直

¹⁰⁸ [清]徐珂編，無谷、劉卓英點校：〈戲劇類〉，《清稗類鈔選》（北京：新華書店，1984年），「新戲」條，頁357-358。括號內文字為筆者所加。

¹⁰⁹ [清]徐珂編，無谷、劉卓英點校：〈戲劇類〉，《清稗類鈔選》（北京：新華書店，1984年），「新戲」條，頁357-358。

¹¹⁰ [明]張岱：《陶庵夢憶》（臺北：金楓出版社，1986年），卷6，「目蓮戲」條，頁79。

¹¹¹ 趙景深：〈目連故事的演變〉，收於徐宏圖、王秋桂：《浙江省目連戲資料匯編》（臺北：施合鄭基金會，1994年），頁245。



接藏身在人群中，直到被迫到為止，這場戲就在「人們的囂嗤哭叫中散場」¹¹²。不只演員可以走下臺，觀眾更可以主動「走上臺」，孩提時期的魯迅即曾參與過目連戲演出：

戲子扮好一個鬼王，藍面鱗紋，手執鋼叉，還得有十幾名鬼卒，則普通的孩子都可以應募。我在十餘歲時候，就曾經充過這樣的義勇鬼，爬上臺去，說明志願，他們就給在臉上塗上幾筆彩色，交付一柄鋼叉。待到有十多人了，即一擁上馬，疾馳到野外的許多無主孤墳之處，環繞三匝，下馬大叫，將鋼叉用力的連連刺在墳墓上，然後拔叉馳回，上了前臺，一同大叫一聲，將鋼叉一擲，釘在臺板上。¹¹³

根據魯迅的回憶，除了鬼卒之外，還有火燒鬼、淹死鬼、科場鬼、虎傷鬼等等角色，孩子們都可以自由扮演。

目連戲就像是一次以整個村莊為舞臺、以全體村民為演員的全村投入的演出，這種沒有舞臺界線的表演方式，在西方現代戲劇中以另一種面貌出現。

理查·謝喜納 (Richard Schechner) 提出環境劇場 (Environmental Theater) 概念：戲劇不只在舞臺上演出，表演空間並不是如鏡框式舞臺般被固定在觀眾席面前的高臺上，戲劇發生在全部的空間環境中，舞臺與觀眾席的二分法消失，表演者與觀看者之間經常性的空間交換，進而，觀眾更被鼓勵參與演出、而不只是觀看演出，與其他戲劇形式相較，環境劇場更著重演出與觀眾之間的關係。謝喜納認為《69年的戴奧尼索斯》(Dionysus in 69, 1969) 是環境劇場的典範¹¹⁴，此劇在紐約的一間車庫演出，劇中開放許多讓觀眾參與的時刻，因為觀眾的參與，《69年的戴奧尼索斯》在實際演出中出現許多驚喜：某次，一群學生於演出中將彭透斯 (Pentheus)「綁架」出劇場外，以防他成為戴奧尼索斯 (Dionysus) 的犧牲品，最

¹¹² 趙景深：〈目連故事的演變〉，收於徐宏圖、王秋桂：《浙江省目連戲資料匯編》(臺北：施合鄭基金會，1994年)，頁245。

¹¹³ 魯迅：〈女吊〉，收於徐宏圖、王秋桂：《浙江省目連戲資料匯編》(臺北：施合鄭基金會，1994年)，頁217-218。

¹¹⁴ Richard Schechner, ed., *Dionysus in 69* (New York: Farrar, Strane & Gironx, 1970). 轉引自孫惠柱：《戲劇的結構與解構：敘事性結構和劇場性結構》(臺北：書林出版，2006年)，頁178。

後，由一位觀眾自願扮演彭透斯，這場戲才順利落幕；在另一次演出，戴奧尼索斯於劇末發表了具煽動性的臺詞，此時劇場門大開，演員、觀眾一起從劇場走到大街，戲劇中的儀式成了現實裡的遊行，神話傳說裡的戴奧尼索斯成為真實遊行中的精神領袖¹¹⁵。

環境劇場其實並不是現代的發明，比較目連戲與《69年的戴奧尼索斯》演出方式即可發現，傳統中國雖沒有「環境劇場」此名詞，卻已經使用「環境劇場」概念的表演型態，實際上「環境劇場」正是許多傳統文化、非正統戲劇場域廣為運用的演出方式，謝喜納即以街頭示威遊行、薩滿來闡述環境劇場，也直言「中國傳統戲劇完全是環境式的」，「不僅在『正規劇場』中，而且在街頭節日慶典，廟宇和聖地的宗教儀式，隱藏於日常景象背後但繼續在進行的巫術活動，以及……儺戲和地戲中看到了（環境劇場）它們」¹¹⁶。其實目連戲的「環境劇場」特質，除了來自其出身於廟埕演劇、具有全村同歡之性質，更因為它保留了於宗教場合演出時所涵納的古老巫術活動；根據田仲一成的說法，巫術與道教有關，道教儀式包括向神靈祈求賜福的道系儀式、以及驅逐惡鬼的法系儀式¹¹⁷，歸納而言，巫術是人們出於祈福逐疫之目的而冀望影響神鬼甚至控制神鬼的一種方法。

前文提到幼時的魯迅參與目連戲演出、扮演鬼卒，此一段落實被稱為「起殤」，通常安排在戲的第一場，目的是邀集孤魂厲鬼隨著由演員與鄉人們扮演的鬼王與鬼卒前來看戲；目連戲中主演〈男吊〉的演員在演出結束後，也會跳下戲臺，跑到亂墳堆中，或是跑出村外、跳入河中洗臉卸妝，此時群眾會手執利器、敲鑼打鼓、大聲喊叫地追趕「男吊」，此稱為「趕吊」，「趕」是紹興方言、相當於「趕」

¹¹⁵ 謝喜納在劇場實踐中整理出「環境劇場的六項原則」：(1) 戲劇事件是一整套相關的事務；(2) 所有空間都為表演所用；(3) 戲劇事件可以發生在一個完全改變了的空間裡或一個「發現的空間」裡；(4) 焦點是靈活的、可變的；(5) 所有製作組成部分都敘說它們自己的語言；(6) 文本不是演出作品的出發點也不是終點，也許沒有文字劇本。參見理查德·謝克納 (Richard Schechner) 著，曹路生譯：《環境戲劇》(北京：中國戲劇出版社，2001年)；孫惠柱：《戲劇的結構與解構：敘事性結構和劇場性結構》(臺北：書林出版，2006年)，頁166-187。

¹¹⁶ 理查德·謝克納 (Richard Schechner) 著，曹路生譯：〈《環境戲劇》：對中國戲劇有用嗎？〉，《環境戲劇》(北京：中國戲劇出版社，2001年)。括號內文字、粗體為筆者所加。


¹¹⁷ 田仲一成著，布和譯：〈中國祭祀戲劇的原始形態〉，《中國祭祀戲劇研究》(北京：北京大學出版社，2008年)，頁260。

民間目連戲中神鬼世界之探討：以《新編目連救母勸善戲文》為核心

或「攆」，「趨吊」即有將吊死鬼趕走之意¹¹⁸。目連戲中「起殤」與「趨吊」等表演形式，都是透過扮演將演員、村人視為鬼靈本身，透過故事情節將演員、村人的行為視為鬼靈的行動，希冀藉此來影響與控制神鬼（驅鬼入村看戲、戲畢驅鬼出村），以祈求太平。

¹¹⁸ 蔡豐明：〈紹興目連戲與民間鬼神信仰〉，《民俗曲藝》第 82 期（1993 年 3 月），頁 263-286。

第三章 目連戲中的地獄景觀



「萬物有靈」是人類早期原始社會普遍信仰的宇宙觀，人類相信世間萬物都有超越自身形體的精靈存在，並將所有不可解的現象歸之於萬物精靈意志之展現，基於「萬物有靈」，上古時代的中國認為人有靈魂，人死之後，靈魂不滅，眾多已無形體可依附的靈魂則聚居形成另一個不同於世間的鬼魂世界。隨著佛教傳入中國，「地獄」觀念開始於中土流傳，源自本土的道教亦吸收「地獄」觀念，人死之後，不只靈魂不滅，靈魂甚至須為生前所作所為接受審判，行善之人可以超昇天庭，作惡之人則必淪落地獄，遭受各種肉體折磨；此一從宗教出發、以勸善懲惡為目的所塑造出來的地獄想像，在佛、道兩教之教義中，皆未形成一致而完整的論述，而是眾說紛紜、莫衷一是。其後，民間以佛、道兩教之地獄觀為草稿，以現實世俗生活為藍圖，濃筆重彩地描繪出更加栩栩如生的地獄景觀：十王信仰，然民間對於十王信仰的塑造依舊聚訟紛紜。從上古至魏晉六朝至近現代，地獄想像於中國文化中的多樣面貌，顯現了中國文化冥界觀念的特色：隨意刻劃、層累賦形，歸根究柢，這種特質與民間對於善惡報應的堅定信仰、強烈渴望密切相關，只要確定地獄是真實存在、地獄能讓惡人得惡報，那麼地獄想像的各種異說與矛盾，庶民百姓其實並不在意。

《勸善記》的地獄景觀與民間十王信仰關係密切。首先，《勸善記》在十王信仰的基礎上發展得更加明確儼然，以冥路五關作為人間通往地獄的過渡，再以十殿大王分理十八重地獄，不同罪孽之人須入不同地獄接受不同懲罰；此外，兩者更直接在內容上相互取材，民間十王信仰中可見目連救母故事，《勸善記》中亦可見民間所建造的人間鬼城：豐都。但看似已經自成格局的《勸善記》地獄景觀，其實仍有許多前後論述矛盾之處，民間對於冥界想像的隨意刻劃在已經以文字寫定的戲劇作品中依然如此，正可見《勸善記》自庶民環境成長的事實。

地獄是審判有「罪」魂靈並處以懲「罰」的空間。《勸善記》地獄景觀中的「罰」除了源自人類的想像力，其實更像是陽間酷刑的模仿，在重現歷代各種殘酷死刑

肉刑的過程中，被壓抑的人性陰暗面得到釋放，更重要的是，《勸善記》也藉著地獄酷刑的塑造達到預防犯罪的目的、懲惡的效果。至於《勸善記》地獄景觀中的「罪」則不再由陽間皇帝定義，由於「人間私語，天聞若雷」，魂魄的有罪與否由無所不知且正義無偏的天／玉皇決定，天／玉皇是在人民信仰之下所塑造出來的，因此，祂其實正代表著人民意志的展現，在《勸善記》中，庶民百姓擁有了懲罰權力，擁有了宣判有罪無罪的話語權。

第一節 中國文化冥界觀的演變

本節將以時間為軸簡述中國文化冥界觀念的演變。

首先以先秦兩漢典籍為範圍，略述佛、道兩教尚未出現於中土的上古中國生死觀，當時認為人死亡之後，形體雖然消逝，但生命的另一部分仍以某種形式存在於世界中，此即所謂的「靈魂」，眾多靈魂構成鬼魂世界，此時尚未出現「地獄」觀念。「地獄」一詞是在漢代之後才隨著佛教由印度傳入中國，隱含輪迴業報的思想，與此同時，道教亦建構出自身的冥界景觀。長久下來，佛、道兩教與中土原有的生死觀念彼此影響、吸收，形成民間的地獄想像，本節最後即藉由殿宇建築、傳說、圖軸、戲曲說唱等庶民文化，一窺今天中國民間多彩多姿的冥界想像。

一、先秦兩漢的「靈魂不滅」觀念

世界各個民族文化幾乎都相信「靈魂不滅」，此一觀念應源自「萬物有靈論」。「萬物有靈論」呈現的是早期社會的世界觀，「在其中，自然與文化彷彿不存在界限，物、自然，或整個宇宙，都被認為是有生命的」¹，原始社會中的人類普遍信仰精靈，首先他們為了解釋作夢的生理現象，而創造出「面貌相同的雙重人」的觀念，後來將此觀念賦予至所有的世界萬物，相信世間萬物都有超越自身形體的精靈存在，包括風雨雷電、日月星辰等自然現象，以及動物植物、草木溪河等

¹ 安塞姆·弗蘭克（Anselm Franke）主編，申舶良等譯：《萬物有靈》（北京：金城出版社，2013年），頁3。

生命地景都有各自的靈魂²，於是，原始人們在面對各種自然界中無法解釋的未知、或生命中無法釋懷的波折時，便將之都歸於萬物精靈的意志展現。十九世紀，愛德華·泰勒（Edward B. Tylor）將「萬物有靈論」與宗教聯結，「一切宗教信仰都源自最初將生命、靈魂或精神賦予無生命的物體」³。

如同世界其他民族，古代中國也深信「萬物有靈」，認為人有靈魂，且人死之後，靈魂不滅，並將人之靈魂稱為「魂」、「魄」⁴，子產曾提出：「人生始化曰魄，既生魄，陽曰魂。用物精多，則魂魄強。」⁵孔穎達為子產此一魂魄說作了如下的解釋：

人稟五常以生，感陰陽以靈。有身體之質，名之曰形，有噓吸之動，謂之為氣。形氣合而為用，知力以此而彊，故得成為人也。……形之靈者，名之曰魄也。……氣之神者，名之曰魂也。魂魄，神靈之名，本從形氣而有；形氣既殊，魂魄亦異。附形之靈為魄，附氣之神為魂也。⁶

肉眼可見的「形」／「身體之質」與虛幻不可見的「氣」／「噓吸之動」共同組成「人」，「魂魄」乃從「形氣而有」，是形氣之「神靈之名」、亦即靈魂。一個活著的人有形氣、有靈魂，但是當人死亡之後，形體腐朽了、氣息不再了，魂歸何處呢？

身既死兮神以靈，子魂魄兮為鬼雄。⁷

人死之後，形體消逝、但魂魄不滅而為鬼，為國捐軀之豪傑甚至成為鬼中英雄。

² 拉法格（Paul Lafargue）著，王子野譯：《思想起源論》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1963年），頁119-129。

³ 安塞姆·弗蘭克（Anselm Franke）主編，申舶良等譯：《萬物有靈》（北京：金城出版社，2013年），頁5。愛德華·泰勒對於「萬物有靈論」的詳細論述，參見 Edward Burnett Tylor, *Primitive Culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom* (London: John Murray, Albemarle Street, W, 1920)。

⁴ 余英時認為「魂」、「魄」分別來自兩種不同的靈魂觀念的傳統，詳細論述參見余英時：〈中國古代死後世界觀的演變〉，《中國思想傳統的現代詮釋》（臺北：聯經出版，1987年），頁123-143。

⁵ 〔西晉〕杜預註，〔唐〕孔穎達等正義，沈秋雄分段標點：〈昭公七年〉，《十三經注疏·春秋左傳正義》（臺北：新文豐，2001年），卷44，頁1978。

⁶ 〔西晉〕杜預註，〔唐〕孔穎達等正義，沈秋雄分段標點：〈昭公七年〉，《十三經注疏·春秋左傳正義》（臺北：新文豐，2001年），卷44，頁1979。

⁷ 〔北宋〕洪興祖：〈九歌·國殤〉，《楚辭補註》（臺北：藝文印書館，2005年），頁142。



鬼魂失去了可依附的形體，只好四處飄蕩：

魂兮歸來，去君之恆幹，何為四方些？……魂兮歸來，東方不可以託些……
魂兮歸來，南方不可以止些……魂兮歸來，西方之害、流沙千里些……
魂兮歸來，北方不可以止些……魂兮歸來，君無上天些……魂兮歸來，
君無下此幽都些……⁸

《楚辭·招魂》一篇，未必是真正實質意義上的「招魂」，不論是屈原自招其魂，或是宋玉所作以招屈原魂，象徵意義皆大於實際意義，其實都是在「憐哀屈原，忠而斥棄……魂魄放佚」，目的是「復其精神，延其年壽」，並「諷諫懷王，冀其覺悟」⁹；但從這象徵性的「招魂之詞」，亦可見先秦中國對靈魂的概念，失去「君之恆幹」可依附的靈魂不受東南西北、甚至上下空間所限，可以四方飄蕩，同時卻也暗示了鬼魂的無處可歸。

人們為了讓飄蕩的魂靈有所歸依，勾勒出一個鬼魂世界。《論衡·訂鬼》引《山海經》之「北方有鬼國」一說：

滄海之中，有度朔之山，上有大桃木，其屈蟠三千里，其枝間東北曰鬼門，
萬鬼所出入也。上有二神人，一曰神荼，一曰鬱壘，主閱領萬鬼。¹⁰

靈魂萬鬼的歸宿在北方，但是沒有確切的地名、也沒有確切的地點，只知道在「滄海之中」的「度朔之山」上。樂府詩中也曾提到一處靈魂歸所，名為「蒿里」：

蒿里誰家地，聚斂魂魄無賢愚。鬼伯一何相催促，人命不得少踟躕。¹¹

無論賢愚，死後魂魄俱聚於蒿里，由此可見，上古中國並無死後審判生前功過的觀念，對於蒿里的想像，是從生者的角度出發，重新安頓在世間已無處可去的所有魂靈，勾劃出另一時空作為無形體可依附的魂魄之歸處，使其不致流浪四方。

漢代之後，出現「泰山治鬼」說，「中國人死者魂神歸岱山（泰山）也」¹²，

⁸ 〔北宋〕洪興祖：〈招魂〉，《楚辭補註》（臺北：藝文印書館，2005年），頁327-333。

⁹ 〔北宋〕洪興祖：〈招魂〉，《楚辭補註》（臺北：藝文印書館，2005年），頁325。

¹⁰ 〔東漢〕王充著，北京大學歷史系《論衡》註釋小組註：《論衡註釋》（北京：中華書局，1979年），頁1283。

¹¹ 〔北宋〕郭茂倩：《樂府詩集》（上海：上海商務印書館，縮印汲古閣刊本），卷27，頁245。



泰山取代蒿里成為人死後的靈魂歸處，且由於萬物有靈、自然崇拜的原始信仰，更出現泰山神。泰山是靈魂歸宿的陰間地府，泰山神自然成為陰間大神、負責治鬼的冥司之主：

泰山一曰天孫，言為天帝孫也。主召人魂魄。東方萬物始成，知人生命之長短。¹³

古代中國認為，日出的東方是萬物新生之處、陰陽交接之地，因此位居東方的泰山成了由陽入陰的魂魄所居之地府，泰山神則是能「召人魂魄」、「知人生命之長短」的陰曹府君，上引之《博物志》甚至將泰山神塑造為地位崇高的天帝之孫。其後在歷代統治者的信奉、加冕之下，泰山神一路從泰山府君高升為東嶽大帝，成為中國民間信仰中的陰間主宰¹⁴。

二、盛行於魏晉六朝的佛教、道教地獄說

(一) 佛教地獄說

隨著佛教傳入中國，佛家中的地獄思想也開始於中國流傳。

「地獄」一詞於梵語音譯原為「泥犁耶」或「捺落迦」，本義是「無有」，意指人死後墮入此處受苦、無有喜樂；中國文化普遍認為，死後魂魄歸「地」下黃泉，「獄」則有受刑之处的意思，因此佛家的「無有之地」在中國文化中就以「地獄」之名流傳。佛教「地獄」的出現，改變了中國原有的生死觀，眾多靈魂不再同歸一處，人死後其靈魂須接受審判、以判定生前功過，造惡之人或不信佛法者，死後靈魂皆需要前往地獄受苦。鬼魂的命運取決於生前的言行思想，人於世間際遇影響死後的歸途，藉著魂魄，死亡彷彿成了生命的另一種延續。

¹² 〔南朝宋〕范曄、〔西晉〕司馬彪著，陳煥良、李傳書標點：〈烏桓鮮卑列傳第八〇〉，《後漢書》（長沙：岳麓書社，1994年），卷90，頁1321。括號內文字為筆者所加。

¹³ 〔西晉〕張華等著，王根林等校點：《博物志（外七種）》（上海：上海古籍出版社，2012年），卷1，頁8。

¹⁴ 泰山人格化、神化，以及泰山神從泰山府君成為東嶽大帝的過程，參見羅基：《地獄眾生相》（北京：學苑出版社，1998年），頁42-44；馬書田：《中國冥界諸神》（臺北：國家出版社，2005年），頁78-96。

佛教對地獄的看法其實並不一致，各佛經所描述的地獄景觀差異極大¹⁵。例如關於地獄所在地即有許多不同說法，有的說在天際之間、地底深處、陸地之上，或是在偏遠孤獨的山間、水邊、曠野，佛教世界觀中的「鐵圍山」、「閻浮提洲」附近則大多被認為是地獄的大本營；至於地獄之種類與數目更是眾說紛紜，有依受苦程度區分為大地獄、小地獄，亦有依受苦性質區分為焰火炙燒的熱地獄、嚴寒冰凍的寒地獄、獨自受苦的邊地獄，地獄之數目從四、六、八、十、十五、十八、三十、六十四，甚至無邊無量，各種說法皆有且並存。

在佛教各種地獄說中，以八大熱地獄及其十六小地獄、以及十寒地獄較為流行。八大熱地獄分別為：

- (1) 想地獄：或稱更生地獄、等活地獄，魂靈於此互相斫刺至死，風吹復生後，再繼續以刀劍、鐵爪互相殘殺。
- (2) 黑繩地獄：以熱鐵黑繩燒灼魂身，使魂之皮肉焦灼、骨髓沸騰。
- (3) 堆壓地獄：罪魂居於兩山之中，山自然會合，堆壓魂身至骨肉糜碎。
- (4) 叫喚地獄：以鐵鑊熱湯滾煮魂靈，使之苦痛辛酸、嚎啕叫喚。
- (5) 大叫喚地獄：同樣以鐵鑊燒煮罪魂，但所受之苦較叫喚地獄為劇。
- (6) 燒炙地獄：將罪魂置於火燒的鐵城、鐵室、鐵樓之中。
- (7) 大燒炙地獄：除鐵城、鐵室、鐵樓外，更有火勢熾猛的大火坑、大火山。
- (8) 無間地獄：又稱阿鼻地獄，罪魂於此備受諸刑，一刻不停、毫無間斷，故稱「無間」。

每一大熱地獄都有十六個附屬小地獄，受酷刑的靈魂於大地獄受刑結束後，須再依次入十六小地獄中受苦，十六小地獄依次為：黑沙地獄、沸屎地獄、五百釘地獄、飢地獄、渴地獄、一銅釜地獄、多銅釜地獄、石磨地獄、膿血地獄、量火地獄、灰河地獄、鐵丸地獄、鉞斧地獄、豺狼地獄、劍樹地獄、寒冰地獄，小地獄

¹⁵ 關於佛教地獄說，參見蕭登福：《漢魏六朝佛道兩教之天堂地獄說》（臺北：臺灣學生書局，1989年），頁 65-121、頁 175-203；宋光宇：〈中國地獄罪報觀念的形成〉，《臺灣省立博物館年刊》第 26 卷（1983 年 12 月），頁 1-36。

的處罰方式如同大地獄，以各式熾熱的刑具燒灼魂身內外，或讓動物嚙咬魂體。

除十大熱地獄外，尚有十寒地獄，分別為：厚雲、無雲、呵呵、奈何、羊鳴、須乾提、優鉢羅、拘物頭、分陀利、鉢頭摩。厚雲地獄中的罪魂身形厚似雲，無雲地獄中的魂靈身形薄如片；呵呵、奈何、羊鳴三寒地獄則是依照罪魂受刑時的呼號聲來區分；須乾提、優鉢羅、拘物頭、分陀利、鉢頭摩指的是地獄的顏色，有說是地獄的整體顏色、或是罪魂受苦後的身色、或是地獄中的火焰顏色。佛經中甚少描繪寒地獄的狀況，但依其名稱判斷，可想見是以酷寒冰凍為懲罰方式，使罪魂骨肉凍裂。

魏晉六朝佛教初傳入中國之際，地獄是有罪靈魂的受刑之處，各佛經對地獄的描述也多只著重於受刑狀況的殘酷，後來人們逐漸以人世間的現實來想像、形塑地獄景觀，將人世的官僚制度放入地獄府邸之中，於是地獄裡除了眾多有罪魂靈外，也出現了統御地獄的王者，如陰間主宰閻羅王、各個大小地獄王、鬼卒鬼差等等。如同地獄景觀的聚訟紛紜，地獄王者在不同的佛經中亦有相異甚大的塑造，一般來說，每一個地獄都由一王統治，而閻羅王是所有地獄的主宰，至於鬼卒鬼差，有說是在世時好以他人之苦為樂者轉世、有說是受人迫害的禽獸轉化來索報者，亦有佛經認為閻羅王原是戰敗的毘沙國王，鬼卒鬼差即為當年毘沙國王的兵眾，而各大小地獄王則是毘沙國王的臣佐。

（二）道教地獄說

如同佛教地獄觀，道教對於地獄的想像亦眾說紛紜、且更為紛雜¹⁶。六朝初期，較盛行的地獄觀有泰山二十四獄、九地土皇九幽地獄、酆都大帝三十六獄等等，各種說法曾經並行一時，然為時不久，這些不同的地獄想像全都劃歸為酆都大帝所管轄，酆都成為道教的地獄集中地，而酆都大帝成為道教的冥界主宰。道教對於地獄苦況的塑造，最初是以世間牢獄之懲罰方式為基礎，落入地獄的魂靈

¹⁶ 關於道教地獄說，參見蕭登福：《漢魏六朝佛道兩教之天堂地獄說》（臺北：臺灣學生書局，1989年），頁 359-443、頁 561-647。

必須從事擔運山石、修築河梁等各種勞形之苦役，與現實生活中的犯罪之人無異，後來受到佛教影響，道教地獄中亦出現刀山、劍樹、銅柱、鑊湯、火烤、車壓、屠割等慘刑。作為宗教，道教與佛教相同，對於「罪」的定義，除了一般所認定的燒殺擄掠、偷搶拐騙、不忠不孝等造惡行為之外，偷閱經書、不按科儀傳授道經等違反宗教戒律之行為，亦被視為必須入地獄的極惡大罪。

傳統中國本有「泰山治鬼」的說法，道教出現之後，繼承並發揚此一原始信仰，不只泰山為冥神，同為五嶽的華山、衡山、恒山、嵩山等四嶽也被並列為冥界王者，到了唐代，唐玄宗且對五嶽封以王號：東嶽泰山齊天王、西嶽華山金天王、南嶽衡山司天王、北嶽恒山安天王、中嶽嵩山中天王。山嶽的人格化且進一步神化，當源自於原始信仰中萬物有靈的觀念。

五嶽各自有所轄的地獄，其中以泰山地獄最廣為流傳。據道教經典，泰山所轄之地獄有二十四獄、四十八獄、刀山地獄、九幽地獄等各種異說，也有參考佛教思想，出現兩鐵圍山之間的八冥界地獄為泰山所統轄的說法。眾多說法中，以二十四獄最為人熟知，各經典對於二十四獄的塑造皆有不同，以道經《玉清境上鍊經》為例，泰山二十四獄分別為：鑊湯地獄、銅柱地獄、鐵犁耕舌地獄、刀山劍樹地獄、剉碓地獄、毒蛇食心地獄、鎔銅灌口地獄、爐炭地獄、鐵輪地獄、運石為山地獄、鐵床地獄、劍林地獄、寒冰地獄、猛火地獄、鐵杖亂考地獄、大石壓身地獄、鐵錐刺身地獄、鐵丸地獄、吞火食炭地獄、磑磨碓擣地獄、鐵汁地獄、拔舌地獄、鐵鎖地獄、鋸解地獄，從獄名即可見刑罰內容，與佛教地獄苦況類似，皆以對肉身的殘酷傷害作為懲罰方式。

除泰山二十四獄外，同時盛行的道教地獄觀還有九地土皇九幽地獄。道教以為地有九重，九重地各有其名，九地又稱九壘，每一壘各有四土皇，總共三十六土皇，而三十六土皇亦各有姓名。

九地土皇所轄之地獄為九幽地獄，部分道經認為九幽地獄有上下兩層，共為十八層地獄。據《太上慈悲道場消災九幽懺》，九幽地獄依九個方位設立：東方風

雷地獄、南方火翳地獄、西方金剛地獄、北方溟冷地獄、中央普掠地獄、東南銅柱地獄、西南屠割地獄、西北火車地獄、東北鑊湯地獄，罪魂於地獄中的景況，不外乎仍是受五體零落、心腹破壞等肉身感官之刑，使其萬劫受苦、不捨晝夜。九幽地獄發展至後來，每一獄皆有獄主，不同的罪須入不同的地獄、受不同的處罰，例如違仁之人入第六獄受刀刑、違義之人入第七獄受熯刑、違禮之人入第八獄受冰刑、違智之人入第九獄受壓刑等等；另有一說，認為是不同生辰的人配屬不同的地獄。唐宋之後，九幽地獄多為道經所用，甚至成為地獄的代名詞。

與泰山二十四獄、九地土皇九幽地獄同時，還有以江河為苦役之處的泉曲與十二河源地獄、源自人類欲望的三塗五苦八難地獄，這些說法迥異的地獄想像，在「酆都治鬼」說出現後，全都被統整劃歸為酆都大帝所屬之地獄。酆都成為冥界的代表，土皇漸被遺忘、泰山淪為酆都大帝的屬神，酆都大帝正式成為道教的冥界王者。

酆都位在羅酆山上，因而亦稱羅酆，因其在北方，所以又稱北酆。羅酆山上有六天宮，是治鬼的冥府，六天宮之主宰為酆都大帝，或稱北陰大帝，亦有說為太陰天君，受到佛教的影響，也有道經將酆都大帝附會為閻羅王。

酆都所轄之地獄，諸經所說差異頗大，較常見者為三十六獄。據《太上慈悲道場消災九幽懺》之說法，東、西、南、北四方各有九獄，四方三十六獄皆歸中央阿鼻地獄管轄，阿鼻地獄內有刀山劍樹、鑊湯爐炭、烱銅銅柱、鐵黎鐵丸、鐵錐鐵磨、鐵碓鐵山、鐵釘鐵舂、鐵鋌鐵秤、鐵枷鐵杻、鐵鎖鐵匣、鐵烏灰河、雪山冰井、火坑屠割、絞鋸剝皮、臭龜糖煨、然腳剝手、刀針硃石、火山火磨等十八種刑罰，且「內有業風，罪人身心，千生萬死，摧碎齟潰，業風一吹，應時蘇活，故一時一頃，萬生萬死」¹⁷，罪魂在地獄中死而復生、生而復死，受無窮無盡、無法逃脫的肉身苦楚。酆都阿鼻地獄顯然受佛教思想影響，「阿鼻地獄」一詞本源

¹⁷ 《太上慈悲道場消災九幽懺》，卷 8，「說三十七獄品」條。轉引自蕭登福：《漢魏六朝佛道兩教之天堂地獄說》（臺北：臺灣學生書局，1989 年），頁 430。

自佛教，阿鼻地獄中所呈現的景況，如罪魂因業風吹而復生等等，亦皆來自佛教對地獄的想像。



三、民間信仰中的冥界思想：十王信仰

中國民間社會重視「宗教實踐，而不是宗教信念，（重視的）是宗教禮儀，而不是宗教教義」¹⁸，相較於對宇宙人生的抽象思考，中國民間更注重宗教功利性的功能。在此功利導向之下，中國傳統民間社會沒有所謂「忠誠」而單一的宗教信仰，對於宗教之教義也少有了解，相反地，凡是能夠滿足庶民所相信的善惡有報、實現百姓所期待的公平正義，都可以成為神龕祭祀的對象、虔心敬奉的信仰。因此中國民間信仰中的冥界思想可謂多彩多姿，不但雜揉佛、道兩教的地獄觀，更是世俗社會的投影。

與佛、道兩教之地獄觀相同，在民間信仰中，也沒有建構出一個統一的鬼魂世界，而是各種異說並行不悖，其中最通俗的冥界觀應屬「十王信仰」。宋光宇考查目前所見最早的關於十殿閻王的佛經與道藏等宗教經文的年代，認為「十殿閻王之說很可能是隋代至初唐時期，甚至更早到魏晉南北朝時期，由（道教）道士捏造偽作的。……後來，（佛教）和尚們才再借用這種十王說來捏造《閻羅王逆脩生七齋經》，而佛、道兩教地獄十王說的出現，主要原因之一即是為了配合宗教儀式之操作¹⁹，在喪葬習俗中，地獄十王分別負責死者從頭七至七七，以及死後百日、週年、三週年之點化超渡²⁰；其後，世俗揉合起源自佛、道的地獄十王說法以及兩教中其他多種樣貌之地獄論述，並融入儒家的倫理道德，形成儒、釋、道三教合一的十王信仰，此民間十王信仰與佛、道地獄論述之間的界限實已難分難解；到了清代，在《玉歷寶鈔》的廣泛流傳下，十王信仰深入人心，從此成為中國文化地獄想像的代表²¹。

¹⁸ 劉禎：《中國民間目連文化》（成都：巴蜀書社，1997年），頁333。括號內文字為筆者所加。

¹⁹ 宋光宇：〈中國地獄罪報觀念的形成〉，《臺灣省立博物館年刊》第26卷（1983年12月），頁1-36。括號內文字為筆者所加。

²⁰ 馬書田：《中國冥界諸神》（臺北：國家出版社，2005年），頁116-119。

²¹ 十王信仰從唐代的佛經與道藏開端，於清代盛行的《玉歷寶鈔》則成為十王信仰主要的傳播途

四川重慶豐都縣是民間十王信仰的具體展現，民間將想像中的陰曹地府具體化，於豐都縣城的平都山上構築成群殿宇，使此處成為真實社會中的「鬼城」²²。唐朝武則天時，開始依照想像中的幽冥世界於四川豐都修建廟殿，歷經各朝代的增建、支持，豐都鬼城格局逐漸豐富成形。豐都鬼城由天堂與地獄兩大建築系統構成：善魂進入幽冥世界後，走上金橋、銀橋，踏上登仙路的三十三重天梯，跨進南天門，抵達玉皇殿，從此進入逍遙縹緲的神仙境界；與天堂系統的建築相對，罪魂進入鬼魂世界後，先走奈何橋，經過黃泉路，再依序進入鬼門關、無常殿、城隍祠、天子殿、十王殿等，其中最主要的地獄建築就是天子殿與十王殿。

天子殿又稱閻王殿，是陰間執法機構，東西兩側分別有九重東地獄（奈何橋、鋤刀、磨子推、開腸剖肚、千刀萬剮、抱火銅柱、馬踏車碾、刀山火海、寒冰）與九重西地獄（鐵圍城、拔皮、碓棒舂、鋸子解、下油鍋、秤稱、挖目掏心、補經、轉輪），合為十八重地獄，罪魂在此接受各獄主之審判、並且受刑。十王殿亦名城隍殿，城隍爺端坐正殿中央，兩側依序是陰府十殿，分由十王主持，犯不同罪孽之魂靈進入不同的地獄、接受不同的處罰，茲將豐都鬼城所呈現的十王信仰列表如下²³：

表三之一 四川豐都鬼城的十王信仰

十王	職司
第一殿 秦廣王	陰陽交界，鬼魂報到處，審其陽世罪惡。
第二殿 楚江王	初次動刑處，設有奈何橋、血湖、寒冰池，於此殿進行挖心、叉打等刑罰。
第三殿 宋帝王	貪財弄舌、燒毀山林屋舍者須於此殿受刑，包括倒吊、割舌、火燒、抱火銅柱、釘棒擊等。
第四殿 五官王	詐欺之人於此殿接受開腸剖肚、大石砸、滾刀山、丟火海等刑罰。

徑，其中詳細的發展歷史，參見陳瑤蓀：《臺灣的地獄司法神：清中葉以來十王信仰與玉歷寶鈔》（臺北：蘭臺出版社，2006年）。

²² 關於四川豐都鬼城的建築格局、文化信仰，參見胡天成：〈豐都「鬼文化」及其對目連戲的影響〉，《民俗曲藝》第77期（1992年5月），頁169-219。

²³ 胡天成：〈豐都「鬼文化」及其對目連戲的影響〉，《民俗曲藝》第77期（1992年5月），頁174-176。

第五殿 閻羅王	妒忌、陷害他人之罪魂於此殿被挖目剜心，好酒貪食、害人肥己者被施以油鍋煎炸之刑。
第六殿 卞城王	奸淫、偷盜之人落入此殿，被施以磨子推、大刀砍、鐵棍夾肚之刑。
第七殿 泰山王	專門處理僧道犯罪，承諾念經卻未念者在此殿須補念經文，淫邪亂戒者則被施以五牛分屍之刑。
第八殿 平等王	重大惡行者入此殿，受剝皮之刑、或被打入阿鼻地獄。
第九殿 都市王	不孝不悌、邪惡詐偽者入此殿，接受鋸子解、斧砍頭、蛇纏身等刑罰，此殿亦設有鐵圍城以關押餓鬼。
第十殿 轉輪王	根據生前善惡，判決魂靈投胎轉世為富貴人家、或投生為牛馬蛇蟲、或打入地獄永遠受罪。

民間十王信仰中的地獄格局可藉四川豐都鬼城一探端倪，十殿大王的身分則可從文獻見到諸多異說。在一些佛教經典中，十殿大王為佛菩薩的化身，負責亡者的點化超渡。十王信仰發展至五代，十殿大王開始變得有人氣，不只有了漢姓與生辰，在後來的筆記小說甚至正史中，人們更將許多歷史人物附會為十王，例如隋朝武將韓擒虎，唐代相國杜邠公、官員郤惠連，宋代名相寇準、名臣范仲淹、清官包拯，以及宋代官員周莊仲、林衡、華岳等人都曾擔任過十殿大王²⁴；這些歷史人物不論是身居高位、或是任職小官，他們都有一致的人格特質，為人剛直清廉、不畏權貴，反映出民間對於公平正義、善惡有報的希冀，在人世間若有無處申訴的委屈，至少在死後還能藉由鐵面無私的十王主持公道，此外，讓一生守正不阿的歷史人物擔任陰間要職，也有基於「願好人長命」的心理，他們在世間的形體雖然消逝了，但卻化身為陰間十王，象徵著他們的生命無盡、且精神永存。

明代中期以後，中國江南流傳一種說唱形式：說因果，從中亦可見民間十王信仰的面貌。說因果，顧名思義，藉著說唱因果輪迴以進行道德教化，其中具有代表性的說唱主題為「念十王」，內容即是一個一個唱著十殿大王的職權、鬼卒的職責、罪魂所犯之罪與所受之刑，「念十王」且一一唱出了應入地獄的十種惡人，

²⁴ 馬書田：《中國冥界諸神》（臺北：國家出版社，2005年），頁123-130；姜守誠：〈十王信仰：唐宋地獄說之成型〉，《湖南科技學院學報》第31卷第9期（2010年9月），頁86-87。

包括說謊媒人、惡訟師、馬屁精、刁小姑、兇阿婆、臭後娘、謀殺親夫的姦婦、謀財害命者、不孝逆子、貪官汙吏²⁵。從「念十王」所列舉的十種惡人，可見十王信仰正逐漸從宗教戒律中解放、而更接近現實生活，不守戒律的僧道已不在十大惡人的名單之內，媒人、訟師、馬屁精，又或是小姑、阿婆、後娘，則都是黎民百姓們朝夕相處、交往頻繁的對象，庶民所深惡痛絕的人物其實大多都只是些生活中相處不睦的親友、鄰里市場中的小奸小惡之人，不至於罪大惡極，至於真正的昏王暴君、奸臣佞相則距離百姓太遠了，小百姓們不會批評、也不能批評。

此外，自清代開始流行的小說《唐王遊地府》亦可見民間對於罪行的觀點。此小說敘述唐太宗遊歷地府，見過十王、走過十八層地獄，十八層地獄中分別關押著犯下不同罪行的鬼魂：

十八層臣弑君死劫難轉，
十七層子殺父永不超生，
十六層弟弑兄永難出獄，
十五層媳害婆造逆非輕，
十四層妻謀夫良心喪盡，
十三層奴害主天理難容，
十二層女弑娘全無日月，
十一層徒害師大反人情，
第十層子打母背親養育，
第九層兄滅弟手足不親，
第八層犯長上欺滅天地，
第七層兄姦妹大壞人倫，
第六層罵聖賢拆毀廟宇，
第五層專害命不顧人情，

²⁵ 馬書田：《中國冥界諸神》（臺北：國家出版社，2005年），頁119-123。



第四層儒釋道姦淫嫖賭，
第三層做貪官欺君害民，
第二層暗下藥將人毒害，
第一層收的是種種奸人。²⁶

在應入地獄的十八種罪行中，有十一種罪名——超過一半的罪——屬於違逆人倫之罪，包括：子殺父、弟弑兄、媳害婆、妻謀夫、奴害主、女弑娘、徒害師、子打母、兄滅弟、犯長上、兄姦妹，此十一種罪且大多與家庭人倫有關；此外民間普遍認為，從第一層地獄至第十八層地獄，罪行漸次嚴重，因此可見，在《唐王遊地府》中，最罪大惡極之罪為臣弑君，依次下來的重罪則皆為以上所列之十一種違逆人倫之罪。由此反映出，民間對於人際關係的重視，特別是家族成員之間的和睦，破壞人倫和諧者甚至會被判入地獄受酷刑，間接體現了中國傳統強調「集體」的觀念，重視個人與他人的契合，以維繫並穩固家庭秩序，並進一步達到穩定安樂的社會秩序。

十王信仰流傳至臺灣，內容變得豐富許多，說法也變得較為一致，可從臺灣的地獄十王圖軸略見端倪。曾於臺灣擔任外交官員的唐能理（Neal Donnelly）收藏有兩組十王圖軸，一組成畫年代約為康熙年間（1662-1723）或道光年間（1821-1851），畫軸上有文字「隘口庄信／妹林門歐氏六妹敬奉 竹城南街居士高饒作」，留啟群從「隘口庄」、「竹城南街」判斷此組圖軸當來自新竹²⁷；另一組圖軸據唐能理的文字說明為新竹民俗畫師何信嚴（1903-1947）²⁸的作品，則此畫年代當約為二十世紀初，此兩組圖軸現皆已捐贈予美國國家博物館²⁹。奧地利收藏家魏伯儒（Paul Vidor）也收藏有六十六幅十王圖，現藏於臺北國立歷史博物館，並曾於民國七十

²⁶ 曲金良：《後神話解讀：中國民俗幽冥幻象及其藝術精神透視》（北京：文化藝術出版社，1998年），頁146-149。

²⁷ 留啟群：〈臺灣的地獄十王圖〉，《史物論壇》第11期（2010年12月），頁54。

²⁸ 何信嚴為日治晚期新竹縣竹東鎮人，擅長攝影，又以繪畫佛像名聞遐邇，為新竹知名佛畫師。參見「日治時期日人與台人書畫數位典藏計畫」網站，搜尋時間：2016年2月1日。

<http://cpjtt.lib.nthu.edu.tw/Pdisplay.jsp?name=%E4%BD%95%E4%BF%A1%E5%9A%B4>

²⁹ 唐能理（Neal Donnelly）：《A Journey Through Chinese Hell: Hell Scrolls of Taiwan》（臺北：藝術家出版社，1990年）。

三年（1984）展出，這六十六幅畫作年代不一，約在十九世紀末、二十世紀初，有些是一軸畫一殿大王（圖一），亦有兩殿大王（圖二）、三殿大王（圖三）、四殿大王、甚或五殿大王（圖四）共在一軸畫中³⁰。十殿大王圖軸向來不被視為藝術品，它們不是為了表現美感、也不是藝術家為了自我陳述而創作的圖繪，十殿大王圖大多使用於喪葬儀式中，被懸掛於為亡者超渡的道場，目的在勸人向善，「由於這些畫著重實際的用途而非藝術上的價值，所以多半由畫工繪製，極少出自藝術家之手」³¹，十王圖軸可謂是真正自庶民土壤裡生長出來的繪畫，對於民間信仰的反映具有一定的代表性。

綜觀唐能理與魏伯儒所收藏的十王圖軸，可發現各版本圖軸之構圖幾乎一致，畫面上方是各殿大王端坐公堂的形象，公堂左右兩側通常有警世對聯、上方橫匾是十王名號，畫面中間是罪魂接受審判的場景，畫面最下方是各種駭人的地獄刑罰，圖軸中亦皆有文字說明受刑的罪魂所犯何罪，而各版本每一殿的罪魂所犯之罪、所受之刑也幾乎相同，惟竹城南街居士所繪的十王圖，其十殿大王名號與其他版本稍有不同（圖五、圖六、圖七）。以下將竹城南街居士、何信巖所繪之十王圖，以及魏伯儒所收藏的其中一組十王圖內容統整列表如下³²：

表三之二 臺灣地獄十王圖軸中的十王信仰

十王	圖軸內容
第一殿 秦廣王	敬惜字紙、隱惡揚善、老實忠良、修橋補路者，轉世為官為相，擁有富貴與孝賢子孫。 聖君忠臣、孝子節婦、佛道高僧等，走上金橋、被接引至西方。 見善勇為、恤孤憐貧、和睦鄉里、孝順父母者，踏上銀橋、被接引至天界。
第二殿 楚江王	騙人財產、揚人醜事、破人祖墳、誤人信件者，被監禁於牢中待審。使人夫妻反睦、強姦婦女者，於此殿受審。 慣打山中飛禽走獸者，遭鳥禽啄食雙眼。

³⁰ 「十殿閻王」展覽手冊，畫作捐贈：魏伯儒（Paul Vidor），時間：1984年8月8日至8月17日，地點：國立歷史博物館。

³¹ 魏伯儒（Paul Vidor）：〈導論〉，收於「十殿閻王」展覽手冊，頁6。

³² 「十殿閻王」展覽手冊，頁27-49；唐能理（Neal Donnelly）：《A Journey Through Chinese Hell: Hell Scrolls of Taiwan》（臺北：藝術家出版社，1990年）。



	<p>嫌貧愛富、仗勢欺人者，受鐵叉之刑。</p> <p>搬弄口舌，害人妯娌不合、兄弟分散，不孝姑翁、毒死丈夫者，處以割舌之刑。</p> <p>倚強欺弱、破壞節女名聲、結黨打劫者，入火輪地獄。</p>
第三殿 宋帝王	<p>敬惜字紙者，子孝孫賢、科第連綿。</p> <p>奪財害命者，遭開腸剖肚之刑。</p> <p>以毒計害人，竊貧人衣裳，看妻如玉、視親如土，為人子女不顧父母、為人父母不顧子女，為婦不端正，皆入寒冰池。</p> <p>秦檜之妻於此殿被俘待審，大奸秦檜轉生永世為犬。</p>
第四殿 伍官王	<p>慈心放生者，來世可享榮華富貴。</p> <p>縱妻行惡、害死兒女、賣淫或賣墮胎藥之人，於此殿受審。</p> <p>強盜傷人者，遭鐵釘於十字架上。</p> <p>偷竊他人貨物家書、不惜五穀、強姦女子、不孝父母者，遭石磨輾壓之刑。</p> <p>賣米摻水、賣鹽糖摻砂之商人，以舂碓搗殺。</p> <p>未活滿陽間壽數，即歸陰間者，被禁於枉死城。</p>
第五殿 閻羅王	<p>壞人婚姻者，永世被俘，於鬼節亦不得出鬼門關。</p> <p>離人骨肉、絕人香火、賣人子女，性邪淫，賣淫為娼者，入虎剪地獄。</p> <p>掘人屍骨、怨天恨地、不孝父母、人倫混亂者，入油鍋地獄。</p> <p>引人行邪、咒罵翁姑及子女者，遭吞鐵丸之刑。</p> <p>造邪書、唱淫曲、從事賣淫生意，殺生食肉、褻瀆祖先神明，斂人錢財田產，誤人子弟之假學究，賣假人參，欺騙兄弟、不孝父母，不守王法、不尊聖賢者，皆遭牛頭馬面推下奈何橋，遭蛇犬噬食。</p>
第六殿 卞城王	<p>修橋補路、買物放生者，來世將享榮華富貴。</p> <p>傷害家畜，淫人閨女者，於此殿受審。</p> <p>偷人物、燒人屋者，受刖足之刑。</p> <p>不遵師教、誤人子弟者，遭大石壓頂。</p> <p>婢僕謀殺主人者，遭大刀砍斃。</p> <p>淫婦夥同姦夫謀殺親夫者，兩人同遭鐵錐支解身軀。</p> <p>欠錢不還、不惜福者，於變生所轉世為畜類。</p> <p>汙穢天地神佛，婦行不端，破戒的尼姑，將婦人之不潔衣物晒於屋外、洗於河川，於坐月子期間出入廚房的產婦，皆入血汗池。</p>
第七殿 泰山王	<p>救蟻者中狀元，救蛇者中探花。</p> <p>偷焚山林、燒人屋舍、唆人爭訟者，入銅柱地獄。</p> <p>暗箭傷人者，被俘於高處遭箭射擊。</p> <p>不孝翁姑、十惡忤逆、為富不仁者，上望鄉臺徒望故宅。</p> <p>暗中壞人好事、破人婚姻，心術不正者，遭倒吊刀割。</p>

	淫婦通姦、順妻逆母、扶強欺弱、結黨敗良者，入刀山地獄。 勸人開齋破戒的劉賈、奴婢金娘（金奴）於此殿受審，劉青提被打入十八重地獄，目連於此殿救母。傅齋公持齋，白日昇天。
第八殿 平等王	貪官汙吏，於此殿受審。 占人墳穴、謗人是非者，遭杖打之刑。 邪符害人、欺神滅佛、假借神佛之名斂財，地理日誌不明誤人、庸醫害人性命、賣假藥誤人性命，將女兒賣予他人為婢、不孝父母，毒打家奴，無中生有害人者，入劍樹地獄。 偷寺廟物品、打僧罵道、燒毀善書、破壞佛家名聲，拐騙女子、逼女為娼、出入花街柳巷，欺善怕惡者，入火坑地獄。 道僧與人作功德時，若虛誦經文、騙人錢財，在補經所補誦經文。
第九殿 都市王	結黨買職、拷壓良民者，於此殿受審。 不孝父母、翁姑之人，遭雷誅之刑。 行事不公、分散骨肉、破人貞節者，入鋸解地獄。 商人用秤不實，入大秤地獄。 口舌害人、貪食酒肉、花言巧語、善惡不分者，於孽鏡臺前等候發落。 以符咒淫人之女，遭鐵釘於十字架上。 穿汙衣燒香、以汙物穢經紙、以汙物敬神，以汙言罵親人、以汙物敬人者，入糞池地獄。 罪魂於此殿進驅忘臺、見孟婆娘娘。
第十殿 轉輪王	罪魂依審判結果，轉世為公侯將相、鰥寡孤獨、溫生、胎印。 散盡家財、笑人拜神佛、指路不明、輕視父母者，於此殿受審。 給憑場判決忘恩負義之人變畜償債、好善布施之人領證為官。 欠債不還者、變牛還債，吞人工資者、變豬還人。 殺牛為業、毒打耕牛者，入牛坑地獄。獵虎者，遭虎咬食。

從十王圖軸看臺灣的十王信仰，可以發現民間對於地獄十殿的塑造愈來愈豐厚：藉著圖軸上的文字，罪魂所犯之罪具體而詳細；藉著繪畫的表現，罪魂所受之刑真實而具象，地獄刑罰躍然紙上。須入地獄的滔天大罪，除了出於宗教信仰的不敬神佛之外，大多都與家庭人倫有關，例如父母子女、兄弟妯娌、翁姑媳婦、夫婦之間，可見十王信仰與庶民生活的息息相關。十王信仰起源自佛道宗教、取材於日常生活，更融入了歷史事蹟、傳說人物：在第三殿宋帝王中，被史書視為奸臣的秦檜，受罰轉世為犬，永世不得超生，秦檜之妻亦因長舌引夫人邪，而跪於牢車中受審；在第七殿中，可看見誘惑劉青提破戒開葷的劉賈與金娘（金奴）

頭套鐵枷跪於泰山王前，劉青提被牛頭、鬼卒以鐵鍊鐵叉押解前往十八重地獄，目連乘祥雲而來救母，目連父親傅相因誠心持齋得以昇天。

在今天，十王信仰依舊是臺灣重要的民間信仰，以盛演於臺灣的歌仔戲為例。明華園天字戲劇團團長陳進興的演員筆記中，記錄了一段描述地獄十王職責與地獄景觀的文字：

- 一、秦廣王：一殿秦廣孽鏡台 有罪孽魂引進來
亡者到此對孽鏡 照見生前黑心懷
- 二、楚江王：二殿楚江問罪業 犯罪亡魂乃犯劫
乃因造業多受苦 五義七上鐵床貼
- 三、宋帝王：三殿宋帝審罪功 若有罪過將確舂
確舂痛苦何能受 全屍全骨踹碎分（功）
- 四、五官王：四殿五官管血湖 血汙池內男者無
雖曰男子無此罪 究竟造罪兩相符
- 五、閻羅王：五殿望鄉哭悲哀 刀山劍樹孽自栽
閻羅天子鐵面裁 誰叫爾等不學乖
- 六、卞城王：六殿卞城問罪明 賞善罰惡兩公平
凡有罪業經論獄 倘造重罪加磨刑
- 七、泰山王：七殿泰山面慈容 悲歡亡魂孽罪業
乃因孽種油鍋下 陽春超渡免此刑
- 八、都市王：八殿都市鋸惡心 陽間不善受此刑
大秤小斗刮心罪 看到此處當自明
- 九、平等王：九殿平等枉死城 此處要受種種刑
輕身枉死加罪孽 帶角皮毛替心刑
- 十、轉輪王：十殿轉輪易相形 投生先到孟婆亭

各飲盃茶望往事 免記前生何處心³³

這一段關於地獄十王的描繪，是陳進興團長在廟宇看到，從而抄錄下來，將之用於講戲或是作為十殿大王自報家門的四念白。歌仔戲中的神仙劇常有上天入地的情節，據陳進興團長所說，神仙劇所呈現的地府景觀即是由十王分理的地獄十殿，然礙於演員人數有限，通常舞臺上只出現第一殿秦廣王作為十殿地獄的代表；以明華園曾演過的劇目來說，敘述劉全入冥救妻的《劉全進瓜》、搬演地藏王故事的民戲《大悲冥王傳》，都是以十王信仰為基礎塑造戲劇中的地獄景觀，且也是少數地獄十王皆出現於舞臺的戲碼³⁴。劇團可以熟練而頻繁地將關於地獄十王的描繪運用在盛演於民間的歌仔戲舞臺上，可想見觀眾對此地獄想像的熟悉，十王信仰已然深入人心。

四、中國冥界思想：隨意刻劃、層累賦形

從先秦兩漢的生死觀一路走到今天普遍流行於民間的十王信仰，可以發現中國文化的冥界論述相當紛雜，不同時代有不同的說法，即使在同一時代、同一架構之下（佛教思想架構、道教思想架構），亦是聚訟紛紜。地獄論述的眾聲喧嘩，正暗示了中國冥界思想「隨意刻劃」之特性。

關於地獄之所在地、種類、數量等等，異說之多已見前文所述；關於陰司主宰，又有泰山府君、酆都大帝、閻羅王、城隍爺等等不同的說法，直到近現代，陰司主宰甚至不只一位，而出現十殿大王分理十殿地獄之說；以《玉歷寶鈔》為代表的十王信仰的出現，看似是多元紛雜冥界觀念的終結，綜理歸納了由古至今的各種地獄想像³⁵，但事實上，除了十王名號已成固定之外，其他例如冥界各殿所執行的刑罰與相對應之罪惡，則從未形成統一的述說。

³³ 林鶴宜老師提供的陳進興之演員筆記。

³⁴ 筆者電話訪談紀錄，受訪者：明華園天字戲劇團團長陳進興，時間：2016年6月6日。

³⁵ 十王信仰的具體內容於民間流傳的過程中，隨時代而異，而《玉歷寶鈔》所建構的十王信仰則匯集中國冥界傳統，吸收佛經、俗文學、現實生活等等，試圖為地獄想像構築出完整而統一的框架。參見陳瑤蓀：《臺灣的地獄司法神：清中葉以來十王信仰與玉歷寶鈔》（臺北：蘭臺出版社，2006年），頁68-89。

若地獄想像的多元說法是「隨意刻劃」的表現，那麼地獄想像中的前後矛盾與現實感更是「隨意刻劃」的精髓。以四川豐都十王信仰為例，豐都鬼城的天子殿中有十八重地獄之名，然而在十王殿中，卻無法一一找到相對應的十八種地獄刑罰，豐都鬼城在地獄塑造上的隨意所導致的前後不一，使得十八重地獄竟然落空成了「有名無實」；在民間對地獄隨興所至的想像建構之下，地獄景觀的現實感愈來愈強烈，彷彿是人間社會的翻版，地獄十王是歷史人物的化身，地獄裡亦可見到歷史故事中的奸臣、傳說故事中的惡人，地獄中所關押者也是日常生活裡惹厭的街坊鄰居，原本虛幻的地獄空間彷彿成了另一個真實的人間，且是充滿「人間事物的陰惡面」³⁶的人間，這種強烈的現實感，除了企圖暗喻人生前死後的類似處境，表達世人對於世間艱辛的無奈，另一方面，似真的死後世界也突然拉近世人與地獄間的距離，地獄刑罰不再是被架空或遙不可及的想像，而成了真實的審判與處罰。

「隨意刻劃」為世俗保留了對於地獄的廣大想像空間，將地獄論述的話語權開放給庶民社會，人們因而可以盡興且天馬行空地賦予地獄不同的樣貌，同時這也構成冥界思想的另一特色：「層累賦形」。隨著時代愈晚，地獄景觀愈來愈豐富、地獄形貌愈來愈複雜，每一時代的人們在前代塑造的地獄想像之上，繼續加油添醋、一層層賦予更多色彩型態，地獄形貌的漸趨豐滿，也讓地獄想像漸趨真實。

先秦兩漢的北方鬼國、蒿里與泰山是人死後靈魂的歸處，當時人們對冥界的想像，不外乎是個充斥著飄蕩魂魄的空間；到了魏晉六朝，中國冥界觀以佛、道兩教的地獄論述為主體，在宗教明確的勸善懲惡目的之下，此時期的地獄想像不只是靈魂的歸處、更成為懲罰靈魂的監獄，因此原本單純只是「聚斂魂魄」的想像空間中，開始分隔出不同的受刑場域、出現不同的受刑刑具，甚至規劃出如同陽世官僚制度的地獄管理階層（地獄王者、獄主、鬼卒等等）。

³⁶ 李映瑾：〈敦煌〈大目乾連冥間救母變文〉與但丁《神曲·地獄篇》中的地獄結構與宗教意義：以罪與罰為中心的探討〉，《應華學報》第1期（2006年12月），頁47。

十王信仰盛行後，不只地獄內部罪與罰的關係描述得更加詳細，從人間走向地獄的單行路也漸漸成形，例如四川豐都鬼城的奈何橋、黃泉路、鬼門關、無常殿、城隍祠、天子殿、十王殿，人間通往地獄這條冥路的清晰浮現，將人間與地獄之間的連結建立了起來，進而更加鞏固地獄想像的真實性；此外，十王信仰本身亦非憑空而出，當是歷經各時代的「層累賦形」，從一王、二王、三王逐步演變成十王共治³⁷。

地獄想像的眾聲喧嘩與精彩生動，追根究柢，乃源自冥界思想「隨意刻劃」與「層累賦形」的特質，而此特質又與民間在宗教信仰上的功利性需求關係密切，即庶民對於善惡報應懷有的堅定信仰或說強烈渴望。對於宗教信仰來說，賞善罰惡也許不是唯一但卻是最重要的目的，因此，只要確認極力所建構出來的地獄景象足夠駭人，那麼其他關於地獄的細節，例如地獄中的刑罰內容、地獄中的空間格局、地獄的王者是誰等等問題，似乎都不是問題；對於市井小民來說，只要知道善惡有報這件事情就足夠了，只要確認地獄是確確實實地存在，地獄不是虛構而是真實，那麼人們對地獄各種異說之間甚至內部的矛盾其實並不在意。

第二節 《新編目連救母勸善戲文》的地獄景觀

目連戲長期以來一直轟動村社，在「目連入地獄救母」的中心架構之下，各地演出皆添加許多不同的旁支情節，目連戲因而擁有多種面貌。鄭之珍是將各地民間演出本進行整理改造、並以文字記錄下來的第一人，鄭之珍鄉村秀才的身分，使其所改編整理的《新編目連救母勸善戲文》充滿對民間思想文化的依循與認同，因此《勸善記》雖出自文人之手，但基本上仍保留了目連戲於民間演出的樣貌。在民間戲劇多無文字定本的情形下，《勸善記》在目連戲的發展上，可謂具有總結性的意義，不只將各地獨具風格的演出情形以文字保留下來，更統整出大致的演出樣態，因此本節開始以至第四章與第五章將以《勸善記》為代表來討論民間目連戲中的地獄景觀與神鬼世界。

³⁷ 陳登武：《從人間世到幽冥界：唐代的法制、社會與國家》（臺北：五南出版，2006年），頁295。

若從戲劇場景、角色身分的角度將《勸善記》一百零四齣略作分類，除上、中、下卷的三齣〈開場〉之外，全本戲文可概分為天界、人間、地獄三個部分，亦即《勸善記》中戲劇情節發生的地點不外乎天界、人間、地獄三個空間，戲劇角色亦不外乎來自天界、人間、地獄三個場域。由於本節關注焦點在於目連戲中的地獄景觀，因此以下將集中討論《勸善記》中與地獄有關的齣目。第一部分先藉由分析與地獄相關的齣目，試圖完整描繪出《勸善記》所形塑的地獄景觀，並與前一節所討論的民間冥界信仰——特別是十王信仰——相互對照觀看比較，以一窺《勸善記》與民間信仰相互影響吸收的具體情形；第二部分則以此地獄景觀為基礎，進一步討論隱含於其中的罪與罰的關係。

一、《新編目連救母勸善戲文》的地獄場景

（一）地獄場景說明

《勸善記》中與地獄有關的齣目（包括戲劇情節發生於地獄以及戲劇角色來自地獄），除了出現於劉青提入地獄遍受諸刑／目連入地獄尋母此條情節線之外，於傅相因好善布施昇天的情節中亦可見到地獄景觀與地獄人物。筆者將《勸善記》中與地獄相關的齣目抽取出來統整列表說明如下³⁸：


表三之三 《新編目連救母勸善戲文》的地獄場景

齣目	戲劇情節	戲劇角色
上 卷		
閻羅接旨	因傅相為善、布滿乾坤，玉皇下詔酆都閻羅，查考傅相是否陽壽將終，若傅相陽世壽命已盡，將傅相接引往天庭、無須前往地獄。	判官 小鬼 閻羅 天官
城隍掛號	魁星、聖母向城隍掛號，替善秀才、賢夫婦求功名、求子嗣。金童玉女迎接傅相昇天之前，亦先見城隍掛號。	手下 城隍 魁星 聖母 玉女

³⁸ 在《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本）的用詞中，有少許名詞的使用前後並不一致，未免產生困擾，筆者將相同概念之名詞統一如下：閻王、閻羅統一為閻羅，愛河（橋）、耐河（橋）、奈何（橋）統一為奈河（橋），世尊、活佛統一為活佛。另外，由於羅卜於〈見佛團圓〉此齣中始入佛門，法號為大目犍連，因此筆者以〈見佛團圓〉一齣為界，此前使用俗名「羅卜」、此後以法號「目連」稱之；目連母親劉氏，名劉青提、又名劉四真，筆者則統一稱之為劉青提。

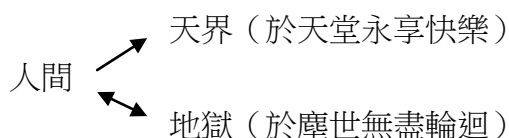
傅相昇天	傅相從城隍殿出發，跨仙鶴、登雲路，一路前往天堂。傅相走過金山、銀山，一旁是惡人要走的破錢山；接著登上望鄉臺，見妻子劉青提哭泣追薦；之後，經過惡人要走的滑油山旁；再走上金橋、銀橋，橋頭並有刺史相迎送，不遠處則是奈河橋；最後抵達昇天門，旁邊即是鬼門關。	城隍 玉女 傅相 閻羅 關主 手下
中 卷		
閻羅接旨	玉皇下詔閻羅，查勘劉青提是否故違誓願、不敬三官、盡開五葷，查證之後，劉青提果惡孽多端，且兼陽間壽滿，遂命閻羅捉拿劉青提入地獄。	判官 小鬼 閻羅 竈司
公作行路	鬼使奉閻羅之命，於城隍殿下掛號之後，拿麻繩與鐵鎖前往索拿劉青提。	鬼使
花園捉魂	劉青提認為羅卜、益利背地裡閒言自身之非，於是欲往花園立誓詞，此時花園突然火焰騰騰、地皮裂開，火坑中盡是劉青提先前所埋之犧牲白骨。劉青提遂於此時立毒誓，若背子開葷、埋骨於花園，則「七孔皆留鮮血死，重重地獄受災愆」。鬼使趁此時捉拿劉青提真魂，劉青提一時昏懵、七孔流血。	益利 劉氏 羅卜 鬼使
城隍起解	劉青提、偷盜犯林刁、犯戒的和尚與尼姑同入城隍殿掛號、接受審判。四人皆被罰入酆都、重重拷問：林刁解到鬼門關，打入地獄；和尚與尼姑解到變成大王殿下，和尚變為禿驢、尼姑變為母豬；劉青提則依其所立誓言，「重重地獄受災愆」，遍歷地獄、重重受苦。	城隍 手下 鬼使 劉氏 犯人
劉氏回煞	劉青提於回煞之日歸家見兒子，但門神不讓已死鬼魂入家門，於是鬼使呼動一陣風將劉青提送進傅家，劉青提見到熟睡的兒子，羅卜亦於夢中夢見母親。	羅卜 鬼使 門神 劉氏
過金錢山	鬼使押著劉青提走過破錢山的羊腸路，一路「石巉巖，陰風慘慘水潺潺，寒雲陣陣鴉聲亂」。不遠處是金童玉女領著善人善女過金錢山、銀錢山一路遊覽。	鬼使 劉氏 金童 玉女 善人 善女
過滑油山	鬼使以鐵繩、鐵棍押打劉青提來到滑油山，滑油山峰頭萬仞，一路光油油、石巖巖，劉青提在此摔得頭顱跌破、手足折挫。一旦摔成粉身碎骨，滑油山又啟業風，將已死鬼犯吹成活鬼，受無盡輪迴之苦楚。	鬼使 劉氏
過望鄉臺	劉青提登上望鄉臺，但因其在陽間作惡，「天降黑霧，遮蔽家山」，縱登上望鄉臺也望不見家鄉；劉青提於此被惡鬼打得頭顱破、心驚駭。	劉氏 鬼使 玉女 善男 信女

	同時有善男信女於望鄉臺上望見家鄉與兒女。	
過奈河橋	劉青提來到奈河橋，被刺史暫鎖於橋頭。 忠臣、孝子、節婦為上等之人，過金橋，至鬼門關，再超昇天府，或擢用於天曹、或再生於陽世；善男信女、僧尼道士為中等之人，過銀橋，至鬼門關，再生為人，永享富貴。 劉青提最後過奈河橋，奈河橋下「犬湧千層浪，蛇翻萬傾濤」，奈河橋面「滑似滾油澆」，劉青提過橋時，跌落至橋下，遭鐵犬銅蛇亂咬。	鬼使 刺史 劉氏 孝子 玉女 忠臣 烈女 僧 道 尼 親母 信女
過昇天門	善人、惡人從此分道揚鑣，「善者自昇天門入，竟登天堂；惡者從鬼門關行，即墮地獄」。劉青提與劉賈於此相逢，兩人為彼此向關主求情，然兩人罪行「土地記載，竈司申詳，玉皇勅旨」，難以寬赦。	鬼使 關主 孝子 節婦 忠臣 劉氏 劉賈 手下
下 卷		
主婢相逢	劉青提、金奴相繼來到孤栖埤。孤栖埤亂石巉巖、利如刀斧，汙泥爛爛、滑似膏油，古怪蒼松上有惡鳥啄瞎人眼，蓬鬆茅草下有毒蛇取人性命，又有餓鬼推打搶食；往前是寒威凜凜的烏風洞，後退是鎖鑰重重的鬼門關，右行是白灰河，往左是苦海。劉青提跌得眼目昏花，凍得肌膚綻裂，孤栖得兩淚汪汪都是血。 劉青提在此遇見生前曾救濟過的乞兒，已成餓鬼的乞兒為報劉青提陽世救助之恩，擡轎助劉青提通過孤栖埤、進入烏風洞。	鬼使 劉氏 餓鬼 金奴 夜叉
目連坐禪	目連於坐禪過程中，見父親於天堂逍遙快樂、母親於地獄受盡苦楚。 活佛賜目連錫杖、芒鞋，助目連地獄救母。錫杖「上指天文，則星移斗轉；下敲地獄，則鎖落門開」；芒鞋可竟入九重地府、飛越萬里天山。	目連 鶴 虎 玉女 傅相 鬼使 劉氏 十友 活佛
一殿尋母	判官、小鬼介紹冥府空間，首先是十重寶殿，東、西、南、北、中五個方位各有兩殿，其次是十八重地獄，東、西、南、北各有四司，中有兩司。十八重地獄由十殿大王分理：「第一殿秦廣王，管的是刀山劍樹。第二殿楚江王，管的是磨磨碓舂。第三殿宋帝王，管著鐵床血湖。第四殿卞官王，管著油鍋銅柱。五殿閻羅天子尊，鐵圍城中有業鏡。六殿變成大王，掌阿鼻獄裡無青天，鋸身獄、刮舌獄。七殿太山王，所掌無差，湯鑊刑、火車刑。八殿平等王，所施有准。至於都市王之九殿，所理的是	判官 小鬼 大王 趙甲 錢氏 劉氏 目連

	<p>寒冰黑風。若輪轉王之十重，所司者是定身畜產。」 東方一殿秦廣王，「職掌地獄二重，左曰刀山，右名劍樹。上接五關鬼犯，下為九獄根源」。鬼犯趙甲喝醉打罵爹娘，錢氏乙秀使公婆受飢受寒，秦廣王審判將兩人「丟在刀山碎剝，劍樹凌遲」。 劉青提亦墮入刀山劍樹地獄，且因「故違誓願，殺牲畜命，惡業多端」，被處以遊遍十八重地獄。</p>	
二殿尋母	<p>劉青提來到第二殿。東方二殿楚江王，「分司地獄兩重，磨來磨與碓來舂」。鬼犯孫丙為圖財害死人命，李氏丁香與人通姦、謀死親夫，楚江王審判將兩人「萬斤銅磨磨成粉，千斤鐵碓舂作泥」，「急煎煎舂得成壘粉」。</p>	手下 大王 犯人 劉氏
三殿尋母	<p>第三殿宋帝王，執掌鐵床血湖兩重地獄，「或火烘，或水浸」，「鐵床上火炙其膏油，血湖中水滄其骸骨」。 劉青提來到鐵床血湖地獄，大唱婦人三苦楚，因而免受血湖之刑，更免受之後所有地獄刑罰，並得到獄官保證，日後可超生，但仍需遍歷地獄，以成就目連大孝之名，以及向世人示範救親之法。 鬼犯奚在真因貪吃偷雞墮入鐵床血湖地獄，奚在真向獄官控訴，大戶、賊官才是真正最大的強盜。</p>	獄官 手下 劉氏 夜叉 賊婦
四殿尋母	<p>劉青提來到第四殿。第四殿午官王掌管油鍋銅柱地獄，「滾鍋油煎得人沉又浮也」。鬼犯茅山麀殺人放火，秋狗奴偷盜教唆，「問定油鍋煎熬之罪」。</p>	鬼使 鬼犯 劉氏 獄官 目連
五殿尋母	<p>閻羅王「職掌中央」、「位居五殿」，第五殿中有鐵圍城，「銅牆鐵壁，四時蔽日，萬堞連天」，亦有業鏡將鬼犯之前世言行秋毫無隱照分明。 鄭庚夫因調戲繼母，被父親賜死入地獄，閻羅王以業鏡照之，方知鄭庚夫乃為繼母所陷害，於是命追魂使者捉來繼母，與鄭庚夫於業鏡前對質。陳氏癸英因與人通姦、打罵婆婆而入地獄，閻羅王以業鏡照之，方知陳氏癸英乃不願學婆婆通姦、也不願揚婆婆之惡，才受屈而亡，閻羅王並命婆婆前來對質。富喧天被業鏡照出，生前為富不仁，於是被判來世孤貧。 劉青提被業鏡照出生前罪惡，繼續被解往前途、受苦刑。</p>	判官 鬼使 閻羅 孝子 孝婦 劉氏 目連 繼母 婆婆 財主
六殿見母	<p>目連歷經第一殿至第五殿、並獲活佛贈予之烏飯後，來到第六殿變成王掌管的阿鼻地獄。松栢林掩映著阿鼻地獄的「巍巍殿宇，隱隱重門」，阿鼻地獄中有「銅牆萬仞，牢拴著餓鬼饑魂」，目連終於在眾餓鬼中尋到了母</p>	鬼使 餓鬼 劉氏 目連

	親劉青提，並為母親解枷鎖、清眼睛、送烏飯。	
傅相救妻	傅相上奏玉皇，望玉皇使劉青提早脫幽冥、使目連早成佛行、使賽英超昇仙境，玉皇使城隍查考三人事。劉青提須變犬回陽，再由地官赦罪，脫犬為人；目連須遊遍地獄，以傳與世人救親之法；賽英於七月十五日，由城隍送上天堂、永享快樂。	傅相 城隍
七殿見佛	第七殿平等王的獄官將騙人餓鬼程氏辰秀、殺人餓鬼張如虎、開葷餓鬼劉青提直接送往第八殿，一名偷牛放火打劫殺人的犯人受鋸身刑、鋸作兩半邊，另一名偷雞養漢搬唆鬪舌的犯婦受刮舌刑、割了舌頭尖。 由於第八殿夜魔城「黑洞洞六月寒」、「火車刑赤烈烈」，「重一重密密的都是獼猴閘，路一路緊緊的盡是虎豹關」，是「酆都第一關喉」，第七殿獄官建議目連在前往第八殿尋母親前，先去面見活佛尋求協助。 目連轉往西天，再度面見活佛，活佛賜目連神燈、法鉢、禪衣，並告訴目連，「歸家大建盂蘭會，便是萱花再茂時」。	獄官 手下 差人 鬼使 惡人 目連 活佛 十友
八殿尋母	目連來到第八殿夜魔城尋母親，握錫杖「震開獄門」、掛佛燈「照破地獄」，不料卻放出獄中餓鬼。第八殿獄官請鍾馗收服出逃的餓鬼，不守清規的尼姑變母豬、不守清規的和尚變禿驢，其他餓鬼都被鍾馗收入夜魔城中。	鬼使 犯人 差人 目連 獄官 鍾馗 手下 餓鬼
十殿尋母	輪轉王執掌第十殿，「從前九殿解來鬼犯，依次施行。輪該為人者，使其一轉而成人；輪該為畜者，使其一轉而成畜」。程氏變牛以還前世債；劉賈勸姊開葷又騙人驢子，於是變為驢；劉青提殺犬齋僧、瞞天立誓，又辱罵李公老狗，但因有賢子孝行昭彰，於是變為犬，再為超生。 狂秀才不信神鬼，認為神像皆是土木衣冠，輪轉王認為世上尸位素餐的為官者更是衣冠的土木。秀才依舊轉世為人，但除去狂暴、推廣德器、早中三元、官居一品。	大王 手下 犯人 劉氏 解人 秀才 目連

從上表的整理可看出，藉著劉青提與目連的地獄經歷，以及傅相的行善昇天，《勸善記》中已成格局的天界、人間、地獄架構：



為了勸誡世人行善，其中又以「人間 \longleftrightarrow 地獄」此一路徑敘述得最詳盡，人間通往地獄這條路，從城隍殿出發之後，分為兩個階段，「過卻五關時，還有一十八重地獄」，冥路五關與地獄十殿（十八重地獄），鬼犯自從走上冥路，即開始承受種種永無止盡、迴環反覆的肉身折磨，每當煎熬至死，陰間世界「又發業風，吹成活鬼」³⁹，真正是求死不得的酷刑：

（1）冥路五關：世人陽壽終了之後，不論是昇天堂永享快樂、或是入地獄受無窮苦楚，都要先至城隍殿報到掛號，再隨金童玉女或鬼差鬼使前往天界或地獄。通往地獄的冥路有五道關卡，破錢山、滑油山、望鄉臺、奈河橋、鬼門關，有罪的魂靈尚未正式進入地獄，即先於此路途中受盡煎熬；與冥路相對應的則是通往天堂的雲路，包括金錢山與銀錢山、望鄉臺、金橋與銀橋、昇天門。在《勸善記》的建構下，冥路與雲路彼此平行，兩者唯一的交會點是望鄉臺，且冥路、雲路相距不遠，善人與惡人可清楚遙見彼此的遭遇；甫離開人世間的魂靈相伴走過這一段路之後，即在最後一道關卡分道揚鑣，善人左轉往昇天門，惡人右行入鬼門關，之後，惡人再通過孤栖埂、進入烏風洞，接著便各自被押解入不同的地獄受刑。

（2）地獄十殿／十八重地獄：《勸善記》在下卷〈一殿尋母〉中，首先藉由判官、小鬼之言勾勒出整體地獄樣貌。東、西、南、北、中五個方位各有兩重寶殿，每一殿各有負責掌理的大王，十殿大王分理東、西、南、北各四司，以及中兩司，總計十八重地獄。第一殿秦廣王的刀山劍樹地獄，第二殿楚江王的磨磨碓舂地獄，第三殿宋帝王的鐵床血湖地獄，第四殿午官王的油鍋銅柱地獄，第五殿閻羅王的鐵圍城與業鏡，第六殿變成王的阿鼻地獄與鋸身獄、刮舌獄，第七殿太山王的湯鑊火車地獄，第八殿平等王，第九殿都市王的寒冰黑風地獄，第十殿輪轉王。有罪的魂靈因不同罪孽入不同地獄受苦楚，並於第十殿輪迴轉世。

（二）地獄格局的完善落實

《勸善記》所建構的冥界格局明顯與民間十王信仰屬於同一系統，除了少數

³⁹ [明]鄭之珍：〈過滑油山〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

名稱上同音異字的落差之外，《勸善記》中十重寶殿的結構、十殿大王的名號與民間十王信仰幾乎相同。於《勸善記》中，在正式進入地獄十殿之前，首先勾勒出一條人間通往地獄的冥路，並刻意將此孤凄悲慘的冥路與另一邊歡快逍遙的雲路時時對照，善人一路遊覽、「欣欣喜喜登天易」，惡人「哭哭啼啼行路難」⁴⁰、遭受永無止盡的肉體懲罰，藉著行善為惡的不同下場強化勸善懲惡的教化目的，此天堂與地獄兩大概念的對比正與四川豐都鬼城的天堂地獄兩大系統建築相仿。

《勸善記》塑造的冥界結構，在十王信仰的基礎上，又較民間冥界信仰發展得更加完善分明。以四川豐都鬼城與臺灣地獄十王圖軸作為參照，從上節的表三之一、表三之二可知，鬼城建築與圖軸所繪之地獄刑罰仍稍嫌錯綜凌亂，《勸善記》中十殿大王所分理的地獄刑罰則被描述得明確儼然，刀山劍樹、磨磨碓舂、鐵床血湖、油鍋銅柱、鐵圍城與業鏡、阿鼻獄與鋸身刮舌、湯鑊火車、寒冰黑風分屬第一殿至第九殿；關於各殿所負責審判的罪孽，在四川豐都鬼城、臺灣地獄十王圖軸中，尚無法歸納出其中的規律，類似罪行常在不同寶殿中重複出現，顯然充滿隨意性，地獄罪行的設計毫無邏輯，但在《勸善記》的描繪中，第一殿審判的是不孝爹娘翁姑的趙甲、乙秀，第二殿審判的是殺人害命的孫丙、丁香，偷竊的奚在真與婦人落入第三殿，殺人放火、偷盜教唆的茅山麁、秋狗奴等鬼犯落入第四殿或第七殿，犯戒的和尚與尼姑被關押於第八殿，冤屈而死的魂靈則在第五殿得到平反。與豐都鬼城、地獄十王圖軸相比，《勸善記》的塑造顯然更加有條不紊。

（三）地獄官僚的性格缺陷

除了冥界空間格局與民間信仰的塑造相似，《勸善記》中的鬼使鬼差都是由世間之人死後擔任，與民間信仰將現實歷史人物附會為十殿大王亦有異曲同工之處。例如第三殿獄官莫可知，「原在陽間作刑房，廣行方便；後來地府任司獄，執掌刑名」⁴¹；第七殿獄官戈子虛，「生前為吏，多與人行方便；死到陰司，取在七殿平

⁴⁰ [明]鄭之珍：〈過金錢山〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

⁴¹ [明]鄭之珍：〈三殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

頂（等）大王殿下做個獄官」⁴²；第八殿獄官劉傳芳，更是與目連同鄉的南耶王舍城人⁴³；將脫逃餓鬼盡數收服入夜魔城的鍾馗，生前是文章豪邁的狀元才：

（淨上舞介）袖拂春風蘇朽稿，劍橫秋水滅妖魔。自家姓鍾名馗，別號南山。幼習文章，早叨科舉。滿擬入場，賈誼功名可就；豈知揭曉，劉蕡下第堪羞。因此怒髮沖冠，觸死於金階之上；更有英魂不昧，流行于紫禁之中。... ..⁴⁴

但與民間信仰略不同的是，《勸善記》中的鬼使鬼差不全是公正無私的完人，牠們都有某種性格缺陷，死後沒有超昇天庭，而成為地獄官僚，不無帶有懲戒意味。莫可知、戈子虛在陽間為官，卻個性溫和、廣行方便，死後入地獄執掌刑名，或可視為對其生前執法不公的懲罰；與莫可知、戈子虛相反，鍾馗則是個性過於剛烈，「做不得一舉首登龍虎榜」，便觸死金階，死後成為收服邪魔之鬼王，除了是彌補其生前空有狀元才、以及借重其怒髮沖冠之英魂，淪入地獄為官，其實正是性格所致。

（四）與民間十王信仰的相互取材

《勸善記》與民間冥界信仰的相互影響除了表現在地獄格局、十王名號、地獄官僚等等的類同，從地獄景觀的描寫，更可以直接而明顯地見出兩者間的相互取材。

在豐都鬼城中，「天子殿旁的西地獄內，有目連打開鐵圍城背著母親劉氏逃離地獄的泥塑」⁴⁵，在臺灣地獄十王圖軸中，於第七殿內，可見劉賈、金奴跪於殿前受審，劉青提被押解入地獄，目連救母與傅相昇天的形象；在《勸善記》裡，「豐都」更被視為地獄所在地、甚至成為地獄之代稱，如上卷〈閻羅接旨〉一齣，天官傳玉皇聖旨，「今因天官奏啟，傅相為善，佈滿乾坤，特發豐都閻君查考」，〈傅

⁴² [明]鄭之珍：〈七殿見佛〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。括號內文字為筆者所加。

⁴³ [明]鄭之珍：〈八殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

⁴⁴ [明]鄭之珍：〈八殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

⁴⁵ 胡天成：〈豐都「鬼文化」及其對目連戲的影響〉，《民俗曲藝》第77期（1992年5月），頁203。

相囑子〉中，傅相逝世之後，和尚為傅相選看修齋吉日時，說「老齋公看破世情非，不墜鄂都地」，以及中卷〈城隍起解〉，城隍審判完一行鬼犯之後，直言「供卷完成，手下，將他們解入鄂都，重重拷問」，〈劉氏回煞〉裡，劉青提的懺悔之言，「悔當初不聽、不聽嬌兒語，到今朝解入、解入鄂都地」，四川豐都顯然已經成為《勸善記》所塑造之地獄的參考對象⁴⁶。

《勸善記》的冥界想像看似已發展出完整有序之格局，但細查即可發現，其中仍存有矛盾之處。首先是冥路五關，上卷〈傅相昇天〉一齣所描述的雲路，先經過金錢山或銀錢山，其次登上望鄉臺，接著看到滑油山，再走上金橋或銀橋，最後抵達昇天門；但是在劉青提所走的冥路中，於破錢山之後，卻是先歷經光油油、石巖巖的滑油山，才過望鄉臺，滑油山與望鄉臺的相對位置，在《勸善記》的前後敘述中顯然並不一致。而這樣的不一致，亦發生在地獄十殿與十八重地獄的描述中，雖然在下卷〈一殿尋母〉中已明確安排了十重寶殿與十八重地獄分列東、西、南、北、中五方，然在之後的齣目，卻只見東方二殿分別為第一殿秦廣王與第二殿楚江王，其餘各殿則未知其實際所在方位；十八重地獄亦只見「十八」此一數目，卻無法一一於戲文中找到相對應的十八種地獄刑罰。此外，劉青提與目連的地獄經歷也與判官、小鬼於〈一殿尋母〉中所言之地獄架構略有出入：原第六殿變成王掌理的鋸身獄、刮舌獄，是在下卷〈七殿見佛〉的第七殿出現；原判官、小鬼所描述的第七殿太山王湯鑊火車地獄，在劉青提與目連的第七殿經歷中，不但不見湯鑊火車之刑，連第七殿大王也從太山王成了平等王；而第八殿平等王在下卷〈七殿見佛〉與〈八殿尋母〉兩齣的敘述中，不只不見第八殿大王之名，第八殿且成了「鄂都第一關喉」的夜魔城，關押著眾餓鬼，城中盡是「獬猴關」、「虎豹關」，並有火車地獄（「火車刑赤烈烈」）與寒冰黑風地獄（「黑

⁴⁶ 四川豐都鬼城與《勸善記》的相互影響，參見胡天成：〈豐都「鬼文化」及其對目連戲的影響〉，《民俗曲藝》第77期（1992年5月），頁169-219。

洞洞六月寒」)；第九殿都市王在劉青提與目連的地獄經歷中被略過未提。從《勸善記》中關於冥界塑造的矛盾之處，可以發現，民間對於冥界思想的隨意刻劃，即使在已經以文字寫定的戲劇作品中依然如此，與其說這是民間信仰影響戲劇作品，其實更可以將自廟埕演劇生長出來的《勸善記》視為民間信仰的反映。

二、《新編目連救母勸善戲文》的罪罰觀念

(一) 地獄酷刑：源自世間的懲罰刑具

《勸善記》中的各種地獄刑罰毫無疑問地可被視為「酷刑」。首先，地獄刑罰製造了有差別的痛苦，冥路五關上摔得頭顱跌破、手足折挫，跌得眼目昏花、凍得肌膚綻裂，直至十八重地獄的鋸身、刮舌等種種支解形體的刑罰，若痛苦是可以量化計算的，從冥路五關到地獄十八重，痛苦等級層層上升，不只痛苦的等級提高，地獄刑罰更延長痛苦的時間，如果魂靈亦有其死後的生命，地獄刑罰將其生命分割成上千次的死亡，冥府中有業風，當鬼犯受盡煎熬而生命停止，業風一吹，復將鬼犯吹成活鬼囚，對於魂靈來說，若終止一切的死亡已不足畏，則不見盡頭的死而復死是最折磨的酷刑；地獄刑罰更在有罪魂靈身上打上恥辱的印記，劉賈生前騙人驢子，死後轉世變驢還債，成為驢子的劉賈，背上竟有四枚大字，「劉賈所變」⁴⁷，酷刑不只是提高痛苦的等級、延長痛苦的時間，更存留痛苦的記憶，即使在重生之後，仍然是無法擺脫、無法磨滅的胎記；對於執行酷刑的人來說，酷刑於某種程度彷彿象徵著正義的凱旋，正義的得以伸張則表現在受刑罪魂的哀號呻吟，眾鬼犯的哭地號天於《勸善記》中不絕於耳：

【山坡羊】(丑、淨、夫)黑沉沉不見天日的地獄，滑喇喇不順人情的法度，骨巖巖難禁受的苦楚，急煎煎難解脫的枷和肘。嘆咱們，幾死又被業風吹，吹成活鬼囚。天！何如賜我一死無回也，免得番番受罪尤。(合)淹留，恨悠悠那日休；憂愁，撲簌簌珠淚流。⁴⁸

⁴⁷ [明]鄭之珍：〈益利見驢〉，《新編目連救母勸善戲文》(高石山房本)，下卷。

⁴⁸ [明]鄭之珍：〈四殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》(高石山房本)，下卷。

酷刑所帶來的過分且極端殘虐的暴力表現在罪魂呼天喊地的討饒之中，罪魂的求饒代表了在正義與罪惡的較量中，正義取得了最終的勝利，酷刑幾乎像是一場伸張正義的儀式。

《勸善記》中的地獄酷刑不全是想像力的展現，在陽間社會的刑罰中，可以看到如鏡像般相似的形影。中國歷代曾出現過的殘酷刑罰，包括支解形體的輓裂、車磔之刑，使身首分家的梟首、腰斬之刑，寸寸分離骨肉的凌遲、鑿割之刑，以繩索勒斃犯人的絞刑，讓犯人走在燒燙銅柱上的炮烙之刑，甚至還有將罪人剁成肉醬的醢刑與燒煮罪人的烹刑，或是切除犯人身上器官的臏刑、劓刑、宮刑、剕刑、刖刑，鞭打犯人身體的笞刑、杖刑，於犯人面部刺字的墨刑、黥刑等等⁴⁹。《勸善記》的地獄酷刑顯然是這些陽世刑罰的翻版，刀山劍樹鐵床地獄彷彿輓裂、車磔之刑與凌遲、鑿割之刑的綜合體，磨磨確舂地獄如同醢刑，油鍋地獄就是烹刑，銅柱地獄就是炮烙之刑，鋸身刮舌地獄正是切除罪魂身上的器官，驢子劉賈背上的「劉賈所變」也讓人聯想到墨刑、黥刑。

中國歷史上，這些現實社會的酷刑大多是法外之刑，且往往伴隨著史書中的暴君出現，殘暴的統治者藉著酷刑濫施淫威、打擊敵人。商紂王為滿足個人淫樂欲望，不只暴斂橫徵，更修建酒池肉林，使裸身男女相逐其間，「百姓怨望而諸侯有畔者，於是紂乃重刑辟，有炮烙（烙）之法」，商紂王為懲處不滿自己的百姓與諸侯，所以發明炮烙之刑，更與寵妃妲己共同觀賞罪犯受刑以為樂⁵⁰；除了炮烙之刑，商紂王也曾施行醢刑，「九侯有好女，入之紂。九侯女不熹淫，紂怒，殺之，而醢九侯」，因為九侯的女兒不合心意，商紂王竟怒而殺了父女兩人，甚至將九侯剁成肉醬⁵¹。五代漢國蔡王劉信亦以暴虐聞名史冊，「信性昏懦，黷貨無厭，喜行酷法。掌禁軍時，左右有犯罪者，召其妻子，對之鑿割，令自食其肉，或從足支

⁴⁹ 吳曉叢、王關成：《古代死刑肉刑要覽》（西安：陝西師範大學出版社，1991年）。

⁵⁰ 〔西漢〕司馬遷著，〔南朝宋〕裴駟集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：《殷本紀第三》，《新校史記三家註》第1冊（臺北：世界書局，1975年），卷3，頁106。括號內文字為筆者所加。

⁵¹ 〔西漢〕司馬遷著，〔南朝宋〕裴駟集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：《殷本紀第三》，《新校史記三家註》第1冊（臺北：世界書局，1975年），卷3，頁106。

解至首，血流盈前，而命樂對酒，無仁潛之色」，劉信對待罪犯的方式，是當其妻兒的面，一刀一刀割下犯人身上的肉，從腳到頭慢慢支解其形體，至血流滿地⁵²。

陽間酷刑幾乎是暴君的象徵，目連戲將代表殘暴人性的酷刑重現於地獄想像的舞臺上，是藉由想像力將在現實社會中必被譴責的人性黑暗面呈現在虛構的戲劇故事中。在真實社會裡，真善美是唯一的追求，人性陰暗面則被社會道德標準所壓抑、摒棄，透過虛構的舞臺、想像的情節，人性中的醜惡——觀看他人之苦——藉由目連戲中的地獄酷刑此一渠道得到抒發，透過參與目連戲，所有村民彷彿得到一次合法「為惡施暴」的機會；此外，源自人性的暴虐刑罰，在目連戲中卻是由鬼卒、鬼吏來執行，「人性」中的醜惡藉此過渡到了「鬼性」上，戲劇以「非人」的鬼角色來包裝現實「人」的不堪，此一安排讓人性黑暗面在戲劇中解放得更加肆無忌憚，彷彿殘暴的是鬼、不是人，因此地獄酷刑的想像也就毫無掩飾地發揮得更加殘忍暴戾。當然，地獄酷刑不能與暴君酷刑等量齊觀、直接類比，地獄的刑罰是為了恢復正義，暴君的酷刑是為了滿足私欲，但是地獄刑罰與其罪行不成比例的「過分」與「殘忍」，卻無法否認其中帶有人性的殘酷。

現實社會的酷刑除了伴隨暴君出現，往往也被用來對待危害社稷的造反之輩或是政權相爭中的敗寇之徒。在封建社會中，國家宗廟的穩定是整體社會最重要的事情，因此毀棄宗廟的行為就是最罪大惡極的犯行，對朝廷不忠誠的人就是最罪不可赦的犯人，酷刑在現實社會中是用以對待這類犯行與犯人的最嚴厲的懲罰。然而在目連戲的地獄想像中，卻是以如此重的懲罰對待相對輕的罪行，不孝父母者要被刀山劍樹凌遲至死、偷盜教唆者要入油鍋銅炷遭烹煮炮烙，究其原因，《勸善記》欲以過分的酷刑確保嚇阻的有效，藉嚴酷的懲惡達到預防犯罪的目的，因此《勸善記》塑造出身體受罪式懲罰、因果報應式懲罰⁵³，藉此強調懲惡的「強

⁵² [北宋]薛居正著，楊家駱編：〈宗室列傳第二〉，《新校本舊五代史并附編三種》第3冊（臺北：鼎文書局，1978年），卷105，漢書7，頁1386。

⁵³ 李映瑾將〈大目乾連冥間救母變文〉中的地獄懲罰分為受罪式與報應式兩種型態，本文身體受罪式懲罰、因果報應式懲罰的區分即參考其分類。參見李映瑾：〈敦煌〈大目乾連冥間救母變文〉與但丁《神曲·地獄篇》中的地獄結構與宗教意義：以罪與罰為中心的探討〉，《應華學報》第1



烈度」與「必然性」。

首先以身體受罪式懲罰為例，綜覽《勸善記》中的地獄苦楚，從冥路的惡劣環境開始：

(小) … …是以既入鬼門關，又要過此孤恹埭。見則見亂石巉巖，個一個利如刀斧，汙泥爛爛，寸一寸滑似膏油，闊只三尺有奇，長計三百餘里。有幾根古古怪怪之蒼松，上棲惡鳥，更一路蓬蓬鬆鬆之茅草，下產毒蛇。這惡鳥盡是叫屈聲，那毒蛇都是取命鬼。但有惡人過此，不須鬼使跟隨，望前走，烏風洞寒威凜凜；若退後，鬼門關鎖鑰重重。向右行，白灰河毒水溶溶；若往左，苦海上波濤洶洶。陷在此地，全無半個善人，試問他們都是一團惡鬼。急走去當不得這等崎嶇，縱緩行熬不得恁般苦楚。況那叫屈鳥嘲瞎了惡人的眼睛，又兼取命鬼搶奪了冤尤的口食。… …⁵⁴

又是利如刀斧的亂石、又是滑似膏油的汙泥，更有惡鳥攻擊、毒蛇襲擊，行走其中的鬼犯只能哀號著：

【換韻古水仙子】(夫) 呀！風風風，摧山擣海怒聲雄；浪浪浪，吞天浴日高千丈；嚇嚇嚇，嚇得我心驚膽戰腳難擡；苦苦苦，苦得我身疲力倦容消瘦；烏烏烏，嘲得人血淚汪汪落；蛇蛇蛇，取人的性命將人扯。(末上打介)
(占上打介)(夫) 喏，打打打，都是冤尤尋還債；搶搶搶，恁般惡鬼來無狀；(跌介) 推推推，推倒在泥中掙不起；天天天，到而今只落得自埋冤。⁵⁵

若迢迢崎嶇的冥路讓人嚇得魂飛魄喪、跌得眼目昏花、凍得肌膚綻裂，接下來十重寶殿的地獄刑罰則是真真正正「刻骨銘心」的折磨：「刀山上碎剝，劍樹上凌遲」⁵⁶的刀山劍樹地獄，「萬斤銅磨磨成粉，千斤鐵碓舂作泥」⁵⁷的磨磨碓舂地獄，「鐵床

期 (2006 年 12 月)，頁 51-52。

⁵⁴ [明] 鄭之珍：〈主婢相逢〉，《新編目連救母勸善戲文》(高石山房本)，下卷。

⁵⁵ [明] 鄭之珍：〈主婢相逢〉，《新編目連救母勸善戲文》(高石山房本)，下卷。

⁵⁶ [明] 鄭之珍：〈一殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》(高石山房本)，下卷。

⁵⁷ [明] 鄭之珍：〈二殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》(高石山房本)，下卷。

上火炙其膏油，血湖中水滄其骸骨」⁵⁸的鐵床血湖地獄，「滾鍋油煎得人沉又浮」⁵⁹的油鍋地獄，「鋸你做兩半邊」、「割了你舌頭尖」⁶⁰的鋸身刮舌地獄，以及湯鑊火車、寒冰黑風地獄。

從冥路五關的險惡環境到地獄十殿的殘酷刑罰，無一不是以對身體的破壞、感官的受罪作為處罰方式。在《勸善記》中唯一不以摧殘身體作為懲罰方式的只有望鄉臺，望鄉臺的造設是立基於人情中自然而然的懷鄉之情，「懷土常物之大情，思鄉眾人之公念」⁶¹，善人經過此地，得以盼望家鄉、看到家人的追念，但如劉青提一類的惡人，則只能見「猛然妖霧捲風來，黑沉沉把樓臺遮蓋」⁶²，日思夜想的家鄉，不只回不去、甚至望不見，這是心理上的煎熬。除望鄉臺之外，如上述所見，其餘地獄刑罰皆可稱之為身體受罪式懲罰，以可見的身體破壞作為對罪魂的懲處。《勸善記》以至於所有的目連救母故事，皆以對身體的殘酷凌虐作為描繪地獄景觀的重點，歸根究柢，仍來自目連救母故事的教化主旨：懲惡、進而預防犯罪，為了讓鄉野庶民充分理解並且感同身受違反社會規範的下場，針對身體的各種酷刑可說是最直接強烈具體也最具衝擊力的嚇阻方式。而從身體政治化（the Politicization of the Body）的角度來看，身體也一直都是個人偏離社會規範時訓練與處罰的場所，傅柯（Michel Foucault）已經揭示，「身體是社會權力最強制性執行的地方」，塞杜（Michel de Certeau）也論證道，「刑法要成為有效的，只有當人民擁有身體，做為法律的對象，方為可能」，塞杜並從康德（Immanuel Kant）與黑格爾（G. W. F. Hegel）的論述得出，唯有藉著摧毀身體表現出摧毀的意志與規範的絕對權力，否則就沒有法律⁶³。社會規範與官方權力的強制執行藉由酷刑體現在身體上，《勸善記》中的身體受罪式懲罰藉著為惡者所受刑罰之痛苦的「強烈度」達到教化的目的，正是身體政治化的展現。

⁵⁸ [明]鄭之珍：〈三殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

⁵⁹ [明]鄭之珍：〈四殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

⁶⁰ [明]鄭之珍：〈七殿見佛〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

⁶¹ [明]鄭之珍：〈過望鄉臺〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

⁶² [明]鄭之珍：〈過望鄉臺〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

⁶³ 約翰·菲斯克（John Fiske）著，陳正國譯：《瞭解庶民文化》（臺北：萬象，1993年），頁102-104。

《勸善記》最早的原型本出自佛教經典《佛說盂蘭盆經》，因果報應輪迴是佛教中的重要概念，此概念於戲劇的地獄景觀中便被呈現為因果報應式懲罰。嚴格來說，因果報應式懲罰也是以對身體的破壞作為處罰方式，只是更強調其中的因果關係，破壞身體的方式甚至完全是生前惡行的模仿，以生前自身之惡行施於自身死後之魂靈，所有的地獄懲罰皆是自食其果，「陽世親為，陰司親受」⁶⁴：

（丑）買豬羊來不要宰殺。那豬綁在柱上，用棍打死；那羊把鐵欄罩住，用火烘死，使血不去心肝，方好嚙酒。那雞鵝也不要殺。將雞放在甕中，滾水泡死；將鵝罩在火磚上，任他跳死，鵝掌雞心，其味方佳。須當記取，不可有違！⁶⁵

劉青提決定違誓開葷後，金奴交代安童前往市場買牲畜，並詳細指導如何處理豬羊雞鵝，要綁在柱上、用棍打死，鐵欄罩住、用火烘死，放在甕中、滾水泡死，火磚罩住、任憑跳死，金奴處置犧牲的殘酷方式，如同其之後淪落地獄時，所遭受的種種地獄酷刑；此外，「世人奸滑油嘴，作惡多端」，「把清油澆肉鍋，把昏油點佛火」，世間油嘴滑舌、以昏油供佛之人，死後須攀登滑油油萬仞峰頭的滑油山⁶⁶；死後魂靈皆要走過奈河橋，「獨木危橋，成群猛獸」，生前開葷嗜酒、殺害吃食動物之人，死後的奈河橋下有「鐵犬搖頭，銅蛇張口」，等著嚼橋上鬼犯之心肝⁶⁷；「貪陽世歡娛，恃財妄作」之惡漢，死後之魂靈陷於「全無半個善人」、盡是「一團惡鬼」的孤栖埤⁶⁸；「血水汙穢三光」的婦人，死後落入血湖受罪⁶⁹；「生前利口便便」、「搬唇鬪舌多言」，愛搬弄口舌之人，死後處以刮舌之刑⁷⁰；前世騙了人草鞋一雙，今世則投生為馬，載人二十里路以還債⁷¹；劉賈生前騙人驢子，來生轉

⁶⁴ [明]鄭之珍：〈過奈河橋〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

⁶⁵ [明]鄭之珍：〈遣買犧牲〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

⁶⁶ [明]鄭之珍：〈過滑油山〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

⁶⁷ [明]鄭之珍：〈過奈河橋〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

⁶⁸ [明]鄭之珍：〈主婢相逢〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

⁶⁹ [明]鄭之珍：〈三殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

⁷⁰ [明]鄭之珍：〈七殿見佛〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

⁷¹ [明]鄭之珍：〈化強從善〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

世變驢，劉青提殺犬齋僧，則轉世為犬⁷²。

在《勸善記》的建構之下，生前的種種惡行，都以一種「以牙還牙、以眼還眼」的方式報應在死後的靈魂上，且這種報應是天網恢恢疏而不漏。此種懲罰機制一方面如同身體受罪式懲罰，是以恐怖來報應恐怖、以酷刑來反對惡行，彷彿擂臺上的一場武力較勁，強調報復性的壓制；另一方面，因果報應式懲罰更在罪行與懲罰之間建立起一種直接的聯繫，「最理想的懲罰應該是直截了當地針對所懲罰的罪行。這樣，對於期待它的人來說，它將絕對無誤地是它所懲罰的罪行的符號。而對於試圖犯罪的人來說，犯罪念頭將足以喚起懲罰的符號」⁷³，因果報應式懲罰在生前惡行與死後酷刑之間畫上了一個明確的等號，在這兩者之間建立起同一的性質，地獄懲罰成為直接指涉生前惡行的象徵符號，刮舌之刑象徵生前搬弄口舌、攀登滑油山象徵生前以昏油點佛火，彷彿是一道計算簡單的公式，生前惡行直接等於地獄酷刑。不論是一場較勁或是一道公式，因果報應式懲罰都是藉著為惡者定將自食惡果的「必然性」達到懲惡目的。

（二）地獄罪行：來自庶民的議罪權力

在《勸善記》盛行的封建時代，懲罰權力是屬於國家／皇帝的，審判行刑幾乎可說是皇帝的絕對而排他的權力。但在《勸善記》中，「人間私語，天聞若雷」，由於天／玉皇的全知，審判行刑成為玉皇的絕對排他的權力，玉皇麾下的十殿大王、獄官鬼使、雷公電母等等則是其權力的執行者，而無所不知且正義不偏的玉皇是在人民的信仰之下所塑造出來的，因此，與現實社會不同，《勸善記》中的玉皇其實正是人民意志的展現，藉著對天的信崇、藉著《勸善記》的描繪，庶民百姓似乎擁有了懲罰權力。

不只不孝逆倫、殺人害命、偷盜行竊之人在天網恢恢下淪落地獄，小民對之敢怒卻不敢言的地方財主，其惡行惡狀亦透過地獄判官之口一狀告上閻羅殿前：

⁷² [明]鄭之珍：〈十殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

⁷³ 傅柯歸結十八世紀西方司法改革下的懲罰制度，特色之一即是在犯罪與懲罰之間建立起「一種盡可能直接的聯繫，相似、類比和相近的聯繫」。參見米歇爾·福柯（Michel Foucault）著，劉北成、楊遠嬰譯：《規訓與懲罰：監獄的誕生》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2012年），頁117-119。



（末）原來這財主為富不仁，違禁取利，害眾成家。輕稱出，重稱入，威似虎狼；小斗放，大斗收，毒如蛇蠍。雖云易借，其實難還。小民敢怒不敢言，逼債賣男還賣女。⁷⁴

此等「剗騙貧民，喫人腦髓又抽筋」⁷⁵的惡霸，最後下場落得來世孤貧；戲文中更細數十大惡人：

（小）一打不孝不弟，二打不良不忠，三打欺心賊骨，四打騙人扁眾，五打公門不法，六打牙行不公，七打挑唆使嘴，八打偷盜成風，九打養漢婦女，十打輕薄兒童。… …⁷⁶

這十類惡人，皆逃不過雷公電母之眼，終將被雷擊而「喪了殘生，剝了身衣，焦了頭毛，爛了膚皮」⁷⁷；至於「大戶騙小民，贓官騙百姓」的「強盜殺人心」，亦在地獄獄官的承諾下，「他指日到幽冥，一般受刑併」，且絕不輕易放過，「有錢財無用場，有人情也難順」⁷⁸；黎民百姓更藉著第十殿輪轉王之言，大肆批判了枉為讀書人的衣冠土木：

（外）具元宰之衣冠，而不能燮理陰陽；具元帥之衣冠，而不能捍禦夷狄；具諫臣之衣冠，而不能繩愆糾謬；具憲臺之衣冠，而不能振揚風紀；具有司之衣冠，而不能節用愛人；具使臣之衣冠，而不能仗義死節。這些為官者都是衣冠的土木，何為只譏神道是個土木的衣冠？⁷⁹

百姓終於掌握的懲罰權力，不單單懲惡，也為無罪之人平反翻案。地獄第五殿設有業鏡，「業鏡誰能掩是非，須知到此總難欺」，業鏡分毫無差地展示前世的所作所為，透過業鏡的映照，閻羅王將受冤屈而死下地獄的鄭庚夫與陳氏癸英接引上天庭，且將真正為惡並陷害鄭庚夫、陳氏癸英的繼母與婆婆捉拿入地獄⁸⁰。

⁷⁴ [明]鄭之珍：〈五殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

⁷⁵ [明]鄭之珍：〈五殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

⁷⁶ [明]鄭之珍：〈雷公電母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

⁷⁷ [明]鄭之珍：〈社令插旗〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

⁷⁸ [明]鄭之珍：〈三殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

⁷⁹ [明]鄭之珍：〈十殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

⁸⁰ [明]鄭之珍：〈五殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

原本在傳統佛、道思想中，身上的膿血為不潔之物，將汙穢日、月、星三光⁸¹，其中又以女性的月血、生產時所流的血最為不潔，因此，在民間信仰的地獄想像裡，凡是婦人，無關行為善惡，死後皆須入血湖地獄受苦，僅僅因為身為女性這件事即已構成罪孽，此種女性因「原罪」而遭受天譴的父權思想，於《勸善記》中似得到某種程度的批判。在〈三殿尋母〉一齣中，劉青提不但對著獄官大喊「血水汙穢，婦人之不得已」，更大唱婦人三苦楚，歷數身為母親的婦女所需歷經的種種苦辛，在一大段婦人三苦楚的唱詞之後，舞臺上眾人緊接合唱：

【紅衲襖】（眾）三大苦更可傷，越教人涕淚滂。論陰司報應無虛謊，況豺獮皆知報本方。鐵床上苦怎當，血湖中苦莫量。父母苦楚如此，為人子者，惟送死可以當大事。須是設醮修齋也，超度高登快樂堂。⁸²

此時的大合唱彷彿是替觀眾發聲，表達了廣大庶民對婦女的同情與理解，反映人民意志的獄官也終於道出「血湖之難，本婦人之不得已」，而免除了劉青提的血湖地獄之苦，地獄獄官免除劉青提的血湖之難，似乎也象徵著世俗免除了對於女性「原罪」的指控。

然《勸善記》以生兒育女的角度為女性說話，得以免入血湖地獄者似乎只有身為「母親」的女性，婦人三苦楚的唱詞，與其說是為女性發聲、更像是為母親發聲：

【紅衲襖】（眾）聽伊言感我心，不由人珠淚淋。論爹娘恩與乾坤並，論人子身從何處生。凡為子者，都受了乳哺三年娘庇蔭。都累了懷耽十月娘苦辛。我今說與世上人知道，休忘了爹娘養育恩。⁸³

【紅衲襖】（眾）二大苦真慘悽，不由人心痛悲。論爹娘苦楚真無極，人子如何不三思。那跪乳的羊四足馳，反哺的鳥兩翅飛。人為萬物之靈，若為人

⁸¹ 「三光」尚有異說，佛教色界第二禪天的少光天、無量光天和光音天等三天，亦稱為「三光」。

⁸² [明]鄭之珍：〈三殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

⁸³ [明]鄭之珍：〈三殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

念爹娘苦，比著禽獸存心反不如。⁸⁴

以上兩段唱詞皆為眾人合唱，分別被安插在婦人三苦楚唱段的中間，舞臺上的合唱多作為劇作家的代言，或是劇作家預設的觀眾反應，由這兩段唱詞，可以明顯看出，劇作家安排劉青提大唱婦人三苦楚，主要目的在勸孝，劉青提大喊「血水汙穢，婦人之不得已」，並不單單是出自女性身分，更多的是出自母親身分，換句話說，劉青提能夠免於血湖之刑，是因為她成為了母親，完成了女性傳宗接代的任務，從這方面來看，女性的「原罪」依然存在，若要自我救贖，唯有延續父系的家族香火，在父系社會中，身為女性的罪唯有藉由成就父權才能得到解脫。在《勸善記》中，女性依舊並未真正擺脫在父權社會中的從屬地位。

⁸⁴ [明]鄭之珍：〈三殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。



圖一 十王圖軸：一圖軸有一殿大王
圖片來源：「十殿閻王」展覽手冊，頁 28。



圖二 十王圖軸：一圖軸有兩殿大王
圖片來源：「十殿閻王」展覽手冊，頁 52。



圖三 十王圖軸：一圖軸有三殿大王
圖片來源：「十殿閻王」展覽手冊，頁 58。



圖四 十王圖軸：一圖軸有五殿大王
圖片來源：「十殿閻王」展覽手冊，頁 63。



圖五 竹城南街居士所繪之十王圖軸
圖片來源：*A Journey Through Chinese Hell: Hell
Scrolls of Taiwan*，頁 93。



圖六 何信嚴所繪之十王圖軸
圖片來源：*A Journey Through Chinese Hell: Hell
Scrolls of Taiwan*，頁 51。



圖七 魏伯儒所收藏之十王圖軸
圖片來源：「十殿閻王」展覽手冊，頁 41。



第四章 目連戲中的神鬼想像（一）

第四章、第五章將分析目連戲裡的神鬼世界，藉著目連戲中以相當大篇幅描繪的地獄想像，一窺其所反映的庶民之思想文化。目連戲的面貌多樣，在不同的場合、面對不同的觀眾，往往呈現不同的特色：進入文人視野的目連戲，面對的是知識分子，著重倫理道德、人心教化，目連戲常常成為穩定社會秩序、鞏固統治威權的工具；在鄉間盛演的目連戲，是農暇時間村民們的社戲，鄉民藉此求福驅邪、同歡享樂，鄉間目連戲充滿原始宗教的神祕特質與狂熱氣氛。以下本論文將從四個較重要的面向：道德觀、政治觀（第四章），以及宗教觀、美學觀（第五章），來討論目連戲中神鬼世界與現實庶民生活之關係。

第一節 關於神鬼想像的道德觀

地獄是審判有罪魂靈並處以懲罰的空間，在封建社會，「罪」大致可分為兩種：造成他人傷害、冒犯君主尊嚴，因此地獄、神鬼的存在不外乎是為了要阻止他人傷害以重建正義、鞏固君主尊嚴以重振權力。本節先從「重建正義」的角度探討目連戲中神鬼世界所反映的道德觀，第二節再以「重振權力」的觀點切入，討論神鬼世界反映的政治觀。

首先關於道德觀，《勸善記》欲勸善的道德目的從劇名即一目了然，鄭之珍亦自言，「取目連救母之事，編為《勸善記》三冊」，是為了「為勸善之一助」、「欲人之從善」¹，劇中的地獄想像也是為了勸善而設：

十大殿統論綱領之尊嚴，十八重細數條目之周密。刑名雖備，刑實期於無刑；法網雖詳，法乃所以止法。但願天多生善人，個一個不墮地獄；又願人多行善事，件一件莫犯天條。使十殿雖設，千古常空。這便是乾坤一點好生心，佛祖本來無法念。²

「十殿雖設」，但願「千古常空」，神鬼的賞善罰惡皆出自道德目的，「賞一人以為

¹ [明]鄭之珍：〈序〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本）。

² [明]鄭之珍：〈一殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

千萬人勸，惟願天多生善人；罰一人以為千萬人懼，惟願人多行善事」³。

而神鬼賞善罰惡機制背後的運作脈絡則來自於「報應」。源自印度的佛教相信六道輪迴，認為人死後靈魂轉生，因此自己的所作所為皆只能自作自受，報應會在自身的現世與來世；在佛教進入中國以前，儒家亦已發展出自己的報應觀，如《尚書·伊訓》：「惟上帝不常。作善降之百祥，作不善降之百殃。爾惟德罔小，萬邦惟慶。爾惟不德罔大，墜厥宗。」⁴《周易·坤·文言傳》：「積善之家必有余慶，積不善之家必有余殃。」⁵不同於佛教死後轉世的概念，中國從家族觀念出發，認為罪惡福善是父債子償式的發展，報應不只會在自身，還會影響邦國、宗族，甚至流及後人、禍延子孫。這兩種不同的報應觀其實一直並存於中國民間社會，如同立體民間風情畫的目連戲自然也包含了這兩種不同的報應觀念。以下首先說明《勸善記》裡所反映的中國固有的父債子償式報應：功過積累傳統，第二部分再討論源自佛教的自作自受式報應：善惡有報的觀念。

一、重建正義：功過積累的道德觀

【懶畫眉】（生）一家安樂值錢多，親健兒心喜若何。謝天謝地謝彌陀，願得福如東海雙親樂，壽比南山萬仞高。

【前腔】（夫）夫妻結髮兩諧和，不覺回頭兩鬢皤。夫君終日念波羅，願他百歲身安妥，不負喃哆嘍咧哆。⁶

相較於西方宗教發展出獨立縝密的神學體系，中國民間社會更重視宗教信仰的功利性、實用性，在對於宇宙生命的思考之外，庶民百姓更關心的其實是如何趨吉避凶、如何富貴長壽，「謝彌陀」、「念波羅」皆出於願能百歲身安妥的期望；藉著禮佛看經，貧人將「富貴榮華事事優」、富人將「福壽康寧得自由」、無子嗣者將「多男多女紹箕裘」、子孫滿屋者將「世世生生福自悠」… …⁷，宗教信仰成

³ [明]鄭之珍：〈城隍掛號〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

⁴ 李申選編：《儒教報應論》（北京：國家圖書館出版社，2009年），頁13。

⁵ 李申選編：《儒教報應論》（北京：國家圖書館出版社，2009年），頁1。

⁶ [明]鄭之珍：〈傅相囑子〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

⁷ [明]鄭之珍：〈劉氏齋尼〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

為個人現世與後世子孫生活幸福的保證。以人們對宗教的功利性需求為基礎，中國文化形成獨特的有效預防犯罪的論述：一套規定嚴密詳實的功過積累傳統，一步一步地指導人們應該如何行為處事以積功銷過、進而趨吉避凶，此傳統以「對超自然報應的信仰」為核心，「相信報應就是相信某些力量——像上帝或神那樣的超自然力，或者是宇宙自動的反應——勢必以一種合理的方式賞罰人的行為：它獎勵某些『善』行，比如宗教獻祭、官方義舉或個人善行；並懲罰惡行」⁸，於宋代開始流傳的《太上感應篇》⁹詳細解釋了此功過積累傳統的內涵，目連戲的神鬼想像儼然是此功過積累傳統的形象化展示，反映了此一流傳於民間的善惡道德觀。

（一）功過積累傳統

藉由《太上感應篇》的內容，可以輕易理解中國功過積累傳統的運作方式與運作原則。

從運作方式來看，這是一個經過量化的功過積分系統，思善為一得、十得為一功、十功為一善、十善為一德、十德為一道，惡行亦同，思惡為一失、十失為一過、十過為一惡、十惡為一罪、十罪為一刑¹⁰；為惡者將被奪走多則十二年、少則百日的壽命¹¹，相反地，多為善行，則可以長壽成仙¹²，行善為惡除了影響生命長短，也會導致現世的吉凶禍福：

故吉人語善、視善、行善，一日有三善，三年天必降之福。凶人語惡、視

⁸ 包筠雅 (Cynthia J. Brokaw) 著，杜正貞、張林譯：《功過格：明清社會的道德秩序》（杭州：浙江人民出版社，1999年），頁28。

⁹ 《太上感應篇》雖是道教經典，但其闡述之觀念多與儒家相同，且歷來亦有許多儒者為此書作註、寫序、甚至推動此書之發行，例如惠棟、俞樾、鄭清之、閻若璩等人，因此《太上感應篇》可說是儒、道親密合作之下的產物。參見李申選編：〈序言〉，《儒教報應論》（北京：國家圖書館出版社，2009年）。

¹⁰ 孟樵編：《太上感應篇》（臺中：克一出版社，2006年），頁85。

¹¹ 「凡人有過，大則奪紀，小則奪算。」孟樵編：《太上感應篇》（臺中：克一出版社，2006年），頁18-19。

¹² 「欲求天仙者，當立一千三百善；欲求地仙者，當立三百善。」孟樵編：《太上感應篇》（臺中：克一出版社，2006年），頁84。



惡、行惡，一日有三惡，三年天必降之禍。¹³

其次，在此傳統中，有一負責監督世間善惡報應、掌管功過積分的神明官僚體系：

又有三台北斗神君，在人頭上，錄人罪惡，奪其紀算。又有三尸神，在人
身中，每到庚申日，輒上詣天曹，言人罪過。月晦之日，灶神亦然。¹⁴

每個人的頭上有三台神君與北斗神君負責記錄人的過失，身體裡住著的三尸神負責上天稟告各人的罪過，家中的灶神負責在月底上天報告全家人的罪惡，三台神君、北斗神君、三尸神、灶神都是天地司過之神，祂們「依人所犯輕重，以奪人算」¹⁵。

功過積累的原則，在以個人行為作為基礎之外，更以家族為單位：

死有餘責，乃殃及子孫。又諸橫取人財者，乃計其妻子家口以當之，漸至
死喪。若不死喪，則有水火盜賊、遺亡器物、疾病口舌諸事，以當妄取之
值。¹⁶

為惡者不僅影響自身的壽命長短，也將禍及子孫，家族親友皆須為此付出代價，漸次夭折死亡，若家人好善樂施、祖宗積德深厚，則可免於死喪，但仍逃不過水火之災、盜賊之禍、遺失財物、病痛折磨、口舌之爭等報應。個人功過不只影響自身現世的福禍，也將積累至妻子家口的人生之中¹⁷。此種以「家族」作為功過積累單位的觀念也影響了中國律令，早在秦漢兩代即有連坐與贖免制度，在連坐制度中，重大罪行之犯人不只自身受刑，其父母、妻兒、兄弟姊妹亦會遭誅或被沒入官府，反之，親屬淪為罪犯之後，人們也可以以爵位、戍邊或金錢為之贖免刑罰¹⁸。

¹³ 孟樵編：《太上感應篇》（臺中：克一出版社，2006年），頁359-360。

¹⁴ 孟樵編：《太上感應篇》（臺中：克一出版社，2006年），頁12-17。

¹⁵ 孟樵編：《太上感應篇》（臺中：克一出版社，2006年），頁8。

¹⁶ 孟樵編：《太上感應篇》（臺中：克一出版社，2006年），頁346-348。

¹⁷ 東漢末年出現的道教經典《太平經》已提出「奪算說」與「承負說」：「奪算說」以個人為主體，根據個人行事善惡決定其壽命的長短；「承負說」以家族為單位，個人行善為惡的報應，都將由本人及其子孫共同承受與負擔。參見陳登武：《地獄·法律·人間秩序：中古中國宗教、社會與國家》（臺北：五南出版，2009年），頁57-59。

¹⁸ 呂雅婷：《秦與漢初律令反映的親屬關係》（臺北：國立臺灣大學歷史學研究所碩士論文，2012

《太上感應篇》中詳細條列了許多影響功過積分的善行與惡行作為功過積累的原則，庶民百姓因而擁有明確可依循的行為準則，為自己與家族成員的人生加減分，然而影響壽夭禍福的關鍵除了一項項明晰的處事規則之外，更重要的是「心念」，亦即存心之善或惡：

夫心起於善，善雖未為，而吉神已隨之。或心起於惡，惡雖未為，而凶神已隨之。¹⁹

在功過積累傳統中，善惡的「心念」比善惡的「行為」更重要，僅僅起心動念就足以決定吉神或凶神之相隨與否。

功過積累傳統除了源自人們對宗教的功利性需求，也源自宗教的勸善目的，從鼓勵人行善的角度出發，於是「懺悔」在其中就扮演了相當重要的角色：

其有曾行惡事，後自改悔，諸惡莫作，眾善奉行，久久必獲吉慶；所謂轉禍為福也。²⁰

即使曾經為非作歹，但只要誠心懺悔，從此只行善、不為惡，終究可以將功抵過、轉禍為福。「懺悔」的重要不僅存在於道德層面，也被實際應用在法律層面，即是以自首作為減刑的原因。中國自首制度歷史悠久，首見於《尚書·洪範》：「凡厥庶民，有猷、有為、有守。」《尚書》明白指出，針對預謀犯罪、實施犯罪、犯罪後自首的不同罪犯，應給予不同的處罰，到了秦漢時期，自首制度開始法律化，至隋唐兩代則漸趨完備，此後歷代相承，因自首而減免其刑就此成為中華法系的特色²¹。

量化的系統、掌管功過的神明官僚體系是功過積累傳統的運作方式，「心念」的決定性作用、以「家族」作為功過積累的單位、「懺悔」的效用，則共同組成功過積累傳統的內涵，以下便嘗試藉由這三項內涵討論目連戲如何從勸善的角度來重建正義。

年)，頁 41-63。

¹⁹ 孟樵編：《太上感應篇》（臺中：克一出版社，2006 年），頁 355。

²⁰ 孟樵編：《太上感應篇》（臺中：克一出版社，2006 年），頁 357。

²¹ 洪英花：《台灣與中國自首、立功之研究》（臺北：私立東吳大學法律學系碩士論文，2007 年）。



(二) 地獄的成形：「心念」塑造地獄的樣貌

相較於行為的是非，功過積累傳統更重視存心之善惡。劉青提經過滑油山時，向鬼使苦苦求饒，希望可免過滑油山，並承諾「若還再回陽世，情願將清油點佛前燈也」²²：

(丑) 但知點佛前之燈，不識滅心頭之火，也是枉然！

(夫) 敢問何謂心頭火？

(丑) 心頭火，心頭火，說起根因非小可。初生只是一星星，一團私慾來包裹。發時燒破菩提心，燃時燬卻平安道。不顧君來不顧親，不顧兄來不顧嫂。不顧他人毛髮焦，只要自家溫與飽。貪淫樂禍結業冤，殺人放火為強暴。燒著人時心便涼，燒人不著心偏惱。一把和柴一例燒，陽間靈焰知多少！世人要點佛前燈，須先滅卻心頭火。²³

從這一段鬼使與劉青提的對話，可見目連戲承襲自功過積累傳統的觀念：《勸善記》藉由佛前燈、心頭火的對照，強調心念之善惡更甚於行為之是非，「但知點佛前之燈，不識滅心頭之火，也是枉然」，心念的流轉對於生命的幸或不幸具有決定性作用，「為善為惡，人之存心不同；作福作災，神之所報亦異」²⁴；而心念之所以重要的原因，在於心頭之火是一切惡行的根因，「不顧他人毛髮焦，只要自家溫與飽」的惡行，都是源自心頭火「發時燒破菩提心，燃時燬卻平安道」。

在目連戲的地獄想像中，心靈的悸動、心念的啟動是決定一個人地獄遭遇的關鍵。《勸善記》中的行善與為惡之人於望鄉臺上看到的景觀不同，為善之人「登臺便見家山像」，若是為惡之人，縱然登臺盼望，「他不見家山枉斷腸」²⁵，這其中的關鍵就在於「心起於善」或「心起於惡」：

【風入松】(夫) 猛然妖霧捲風來，黑沉沉把樓臺遮蓋。我家山隔斷在紅塵

外，盼不見如何佈擺？(丑) 呵，家山分明在目，為何不見？(夫) 為天降黑霧，

²² [明] 鄭之珍：〈過滑油山〉，《新編目連救母勸善戲文》(高石山房本)，中卷。

²³ [明] 鄭之珍：〈過滑油山〉，《新編目連救母勸善戲文》(高石山房本)，中卷。

²⁴ [明] 鄭之珍：〈城隍掛號〉，《新編目連救母勸善戲文》(高石山房本)，上卷。

²⁵ [明] 鄭之珍：〈傳相昇天〉，《新編目連救母勸善戲文》(高石山房本)，上卷。

遮蔽眼睛，望不見也。（丑）婆娘，這黑霧非從天降也。（夫）從那裡來？（丑）從你心上來！你在陽間用黑心欺瞞天地，所以今日天降黑霧，遮蔽家山。（夫）罷了！原來是我用黑心欺瞞天地，所以今日天降黑霧，遮蔽家山！這都是我自作孽致天降災。苦耶！閃得我腸欲斷眼難開。²⁶

不同於傅相登上望鄉臺後，遙望見家鄉「妻子哭泣在堂，做齋追薦」²⁷，劉青提登上望鄉臺，分明家山在目，卻仍然不見家鄉、只見天降黑霧遮蓋樓臺，從鬼使之言可知，黑沉沉的妖霧並非從天降，而是「從你心上來」，是劉青提的黑心匯聚成望鄉臺前的黑霧，「撤去心頭膜，登臺眼自開」²⁸，是人之「心念」塑造了地獄的樣貌，地獄其實不是具體的外在環境，而是來自於自身的恐懼，恐懼因為己身過錯而換來的昂貴代價。

劉青提入地獄之緣由，也正是因為心有惡念。面對因鬼使捉魂而七孔血流不止的劉青提，羅卜請醫救母，醫人卻只能束手無策地說著「縱遇神仙也難醫治」，其中原因即是「藥乃草根樹皮，只能醫人之身，不能醫人之心」²⁹，是劉青提的心念使其無藥可救；其後，劉青提淪落地獄，於第三殿中向獄官求饒，希望可免入血湖鐵床地獄，獄官回之，「血水汙穢三光，雖婦人之不得已，違誓開葷，是可以已而不已。陰司法度，身有惡血不以為汙，心有惡血深為可惡。扯上鐵床」³⁰，劉青提未因身有惡血而入血湖，但因心有惡血被扯上鐵床，可見是心中的惡念讓她遍受地獄酷刑，而劉青提心中的惡血就是「違誓」開葷。

《勸善記》多次提及劉青提入地獄的主要原因即是「故違誓願」：

【一封書】（丑）他徒干好善名，背夫言開五葷。（占）此乃小過，望開天赦。（丑）開葷雖是小過，不應又將骨頭埋花園，反到花園之中，昂昂惡怒嗔，叫皇天立誓盟，道是若有開葷埋骨事，地獄重重受苦刑。（占）老身原在陽間未聞此事。（丑）

²⁶ [明]鄭之珍：〈過望鄉臺〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

²⁷ [明]鄭之珍：〈傅相昇天〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

²⁸ [明]鄭之珍：〈過望鄉臺〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

²⁹ [明]鄭之珍：〈請醫救母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

³⁰ [明]鄭之珍：〈三殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。



你雖未知，神司已知之矣！他罪名真，惡貫盈。你急急前去，不可理他！休為他人誤自身。³¹

曹賽英之母親（占）於金河、銀河、奈河三河渡口巧遇劉青提，並為劉青提向執掌三河的刺史（丑）求情：開葷「乃小過，望開天赦」；的確，相較之下，開葷埋骨是小過，從刺史之言可知，劉青提受地獄之刑的主要原因不是開葷埋骨，乃是「昂昂惡怒嗔，叫皇天立誓盟，道是若有開葷埋骨事，地獄重重受苦刑」：

（夫怒介）孩兒疑心終不解，益利屈話更難禁。只得撮土為香深深拜，拜告九天聽誓盟。上有青天，下有黃泉，日月三官聽我言：劉氏青提若還背子開葷，又將白骨埋在此間呵，七孔皆流鮮血死，重重地獄受災愆。³²

傅家花園「火焰騰騰，地皮裂開。火坑之內，盡是犧牲髒骨」³³，劉青提開葷並於花園埋骨之事被羅卜、益利發現之後，她當下反應竟是立誓否認，此種故立誓又違誓的存心，才是劉青提淪入地獄的主因。

劉青提因「故違誓願」而入地獄遍受諸刑，於第一殿秦廣王處說明得最為清楚：

【耍孩兒】（夫）望吾王息怒威，容老身訴是非。天生人食犧牲類。非但是人呵，犧牲之禮，祭天祭地神皆享，從古從今用不疑。殺牲呵，何獨加吾罪，望大王從公推斷，免老身獨受災危。

【前腔】（外）聽伊強辯詞，使人惡怒起。你開葷豈與他人比。人雖同食犧牲，你獨立誓幾次，又復開了。舌尖舐盡犧牲味，腹劍雕殘造化機。你誓已定難逃避。（末）劉氏長解。（外）使他遊遍了十八重地獄，受盡了千萬種孤恹。³⁴

食犧牲不但是天生人性，天地神明也共享犧牲之禮，因此，開葷實不足以構成劉青提入地獄的原因，「立誓吃齋，違誓開葷，又到花園瞞天立誓」³⁵，否認開葷埋

³¹ [明] 鄭之珍：〈過奈河橋〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

³² [明] 鄭之珍：〈花園捉魂〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

³³ [明] 鄭之珍：〈花園捉魂〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

³⁴ [明] 鄭之珍：〈一殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

³⁵ [明] 鄭之珍：〈過望鄉臺〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

骨、反覆立誓又故違誓，才是劉青提真正罪行所在，不是「開葷」的行為、而是「故違誓願」的心念讓劉青提遊遍地獄、受盡酷刑。

（三）目連的拯救：「家族」成為功過積累的單位

功過積累傳統以「家族」作為禍福共享的整體，在傳統中國觀念中，「個人存在的目的不是為了自己，而是為了團體的存在與延續」³⁶，「我存心積善，積書遺子孫，未必能讀；積金遺子孫，未必能守。總不如陰功廣積在冥冥，便是兒孫，久長根本」³⁷，不論是積書、積金還是積善，其目的都是為了庇蔭子孫、延續家族。

「個人的命運與作為並非只是向自己負責而已，而是須由整個家族來共同『承負』」³⁸，所謂「積善之家，必有餘慶；不善之家，必有餘殃。」「『餘慶』與『餘殃』的『餘』字，似隱含應報的結果超越己身或一世，而是包括後世子孫」³⁹。個人的功績可以使家族成員共享富貴，「一士沾恩，顯祖榮宗，蔭子封妻，一家都得叨榮貴」⁴⁰；羅卜即因孝感天地，不但受皇帝冊封以刺史之職，父親傅相也因此受封為河南刺史，母親劉青提則獲封贈河南邑夫人⁴¹；因故違誓願而淪落地獄的劉青提，也曾以夫兒的善行為己身求饒，「我兒夫好善人，齋僧道又濟貧。縱然奴不賢，將功折罪名」⁴²。不只功績，個人的惡行過失同樣也會積累至家族成員身上：

（丑）… …自家乃劉賈之子劉龍保是也。… …只因我父不敬神明，專為拐騙，是以肉死未寒，致我遂為乞丐。… …⁴³

劉賈因為專事拐騙、為非作歹，不只死後淪入地獄，其子劉龍保亦須共同承負父親行惡事的報應，而淪為乞丐。

³⁶ 郝譽翔：《民間目連戲中庶民文化之探討：以宗教、道德與小戲為核心》（臺北：文史哲出版社，1998年），頁78。

³⁷ [明]鄭之珍：〈元旦上壽〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

³⁸ 郝譽翔：《民間目連戲中庶民文化之探討：以宗教、道德與小戲為核心》（臺北：文史哲出版社，1998年），頁79。

³⁹ 陳登武：《地獄·法律·人間秩序：中古中國宗教、社會與國家》（臺北：五南出版，2009年），頁56。

⁴⁰ [明]鄭之珍：〈傅相救妻〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

⁴¹ [明]鄭之珍：〈羅卜辭官〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

⁴² [明]鄭之珍：〈過望鄉臺〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

⁴³ [明]鄭之珍：〈益利見驢〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

目連的救母行動更是基於此種家族共同承負功過的觀念而展開，由於「家族」是功過積累的單位，目連的所有拯救行為才有了意義，「為只為我萱親喪幽冥，苦楚難禁。因此修行，挑母挑經，投拜世尊，煉性修真」⁴⁴，目連藉著自我修行將「餘慶」積累至母親身上，也藉著承擔苦楚接收母親為惡的「餘殃」，其見佛修行與遍歷地獄都是為了拯救母親而出發。

從得知劉青提故違誓願開始，目連就開始了以自身修行、己身功績抵銷母親過失的拯救行動：

【半天飛】（生）歸去來兮，路過金剛事險危。托賴觀音庇，急難相週濟。嗒！此事尚堪疑，細思之。聽得慈悲阿彌陀佛，道我慈幃，事多週摺，應促吾曹，急急回家裡。因此上三步一拜拜回歸，（疊）代萱堂資福消災悔。阿彌陀佛！⁴⁵

羅卜結束三年的出外經商，回鄉途中遇見觀音，觀音向羅卜道，「你的娘親在家殺牲害命，飲酒開葷」⁴⁶，為了「代萱堂資福消災悔」，羅卜以三步一拜的贖罪方式，一步步跪拜回家裡；當劉青提逝世之時，羅卜似已預見母親死後將墜地獄的遭遇，於是禮佛看經，欲以己身修行為母親懺悔罪過⁴⁷；為了救母親出離地獄，羅卜更入西番佛境，投拜活佛，修行打坐念彌陀⁴⁸。

除了將自身功績積累至母親身上以將功折罪，羅卜也承擔起母親罪孽的報應。在劉青提因故違誓願而魂魄被鬼使捉拿之際，羅卜「一柱心香燒月下，願將身代母災危」⁴⁹。在劉青提於地獄受苦楚之時，羅卜亦為拯救母親踏上了西行見佛修道之路，「到了天竺，為我母減罪資福」，除了因為一頭挑經一頭挑母，挑得腿兒酸、肩兒破、鮮血流之外，十萬八千里的西天之路⁵⁰，更是「一路餐風宿水，登高履

⁴⁴ [明]鄭之珍：〈六殿見母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

⁴⁵ [明]鄭之珍：〈母子團圓〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

⁴⁶ [明]鄭之珍：〈觀音救苦〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

⁴⁷ [明]鄭之珍：〈羅卜描容〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

⁴⁸ [明]鄭之珍：〈目連坐禪〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

⁴⁹ [明]鄭之珍：〈請醫救母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

⁵⁰ [明]鄭之珍：〈挑經挑母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

險，多少艱辛」⁵¹，其中的曲折艱苦甚至如同地獄：黑松林有崎嶇山徑，又有虎豹縱橫⁵²；寒冰池寒如刀切、風如箭劫、冰滑如油，還有烏龍精作怪害人⁵³；火焰騰飛的火焰山裡，有「口大十圍，常吞鹿象；身長九萬，能繞崑崙」的赤蛇精⁵⁴；爛沙河除了「兩邊石壁參天」、還有「一道爛沙滾水」，亦有沙和尚從中作梗阻撓⁵⁵。羅卜西行之路的困難險阻象徵了其與母親劉青提共同承受著地獄酷刑，透過「家族」的繩繫，羅卜以藉由承受母親的苦楚來拯救母親，同時西行見佛之路的艱難辛苦，也可視為羅卜在面對母親受難時內心世界的反映，所謂「打在『娘』身，痛在『兒』心」，一種出於血緣的感同身受。

最後劉青提能夠順利從地獄超生、重回人道，且被封為勸善夫人，更是由於目連的宗教善行：目連建渡亡道場、掛燈，普照君王、讀書人、眾公卿、求子人、吃齋人、好善人等天下眾生⁵⁶，又建盂蘭盆會脫化超生眾孤魂野鬼，使其「拔亡於幽明之府，超生於快樂之宮」⁵⁷。

在以「家族」作為功過積累單位的觀念之下，透過家族內部成員的福禍相承，個人的行為與家族之存續息息相關，個人的行善可以為家族成員延續幸福、終止災厄，因此，目連的救母行動不僅是孝道的展現，也是一種勸善的手段。

（四）劉青提的改悔：「懺悔」作為救贖的啟動

目連戲誕生之初，即與盂蘭盆會緊密相連，盂蘭盆會於七月十五日的佛教自恣日舉行，懺罪悔過正是自恣的原始涵義，因此，「懺悔」可被視為目連戲的核心價值之一。在功過積累傳統中，「心念」是決定一個人吉凶禍福的關鍵，懺悔也正是來自心念的轉變，「將心念的改變落實在改悔的行動中，在善惡的鴻溝之間，懺

⁵¹ [明]鄭之珍：〈過黑松林〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

⁵² [明]鄭之珍：〈過黑松林〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

⁵³ [明]鄭之珍：〈過寒冰池〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

⁵⁴ [明]鄭之珍：〈過火焰山〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

⁵⁵ [明]鄭之珍：〈過爛沙河〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

⁵⁶ [明]鄭之珍：〈目連掛燈〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

⁵⁷ [明]鄭之珍：〈盂蘭大會〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。



悔成為彼此得以溝通的津梁」⁵⁸，透過告解懺悔，一個人可以轉禍為福、獲得吉慶，「拜告天和地，懺悔罪和非。天地垂憐，災方可退」⁵⁹。而目連戲透過渲染罪魂的悔恨之情，達到勸善的目的。

勸劉青提違誓開葷的劉賈與金奴在地獄中受盡苦楚，「恨當初是我不信神明，勸姊姊殺牲害命，燬齋房拆倒了橋亭。豈知道舉頭三尺神明近。今日裡三拷六問，受盡了萬苦千辛」⁶⁰，「當初悔不信神明，苦勸安人開五葷。豈知道土地事事騰，社令事事呈。司命啟奏上天庭，致我今朝受苦刑」⁶¹，在苦痛折磨的地獄刑罰面前，兩人紛紛反省自身過失、懺悔罪過；其他鬼犯在懺悔之餘，更以自身為例，頻頻向觀戲鄉民喊話勸善，將悔過之情從舞臺上渲染至舞臺下、從劇中漫延至劇外，被「丟在刀山上碎剝，劍樹上凌遲」的趙甲、錢氏乙秀對著觀眾說道，「世上為人子者不孝爹娘，我就是個樣子了」，「做媳婦的不敬公婆，我就是個樣子了」⁶²，謀害人命的孫丙、李氏丁香亦在地獄酷刑前棄惡從善，向世人勸善，「勸世人，大家警省，切莫使歪心」⁶³。

不僅劉賈與金奴等鬼犯，劉青提在其地獄歷程中更多次悔過以求自我救贖。回煞之日見親兒羅卜時，哭訴「悔當初不聽、不聽嬌兒語，到今朝解入、解入酆都地。苦痛悲，我的夫、我的爹，奴今悔是遲」⁶⁴，過滑油山時，誠心告解「恨殺牲是我差，恨開齋是我錯，到今日受報應難逃躲。……我悔當初把清油澆肉鍋，把昏油點佛火」⁶⁵，在歷經冥路五關的種種艱辛之後，劉青提於進入地獄十殿前更一一自招己身罪過：

【鶯集御林春】(夫)天！第一來悔我背子開葷，第二來悔我瞞天立誓，第三來悔把三官捲了香燈徹，第四來悔我殺狗做饅頭，第五來悔把齋僧舍宇都燒滅。到而

⁵⁸ 王旭：《鬼節超度與勸善目連》（臺北：國家出版社，2010年），頁220。

⁵⁹ [明]鄭之珍：〈請醫救母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

⁶⁰ [明]鄭之珍：〈過昇天門〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

⁶¹ [明]鄭之珍：〈主婢相逢〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

⁶² [明]鄭之珍：〈一殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

⁶³ [明]鄭之珍：〈二殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

⁶⁴ [明]鄭之珍：〈劉氏回煞〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

⁶⁵ [明]鄭之珍：〈過滑油山〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。



今枉自追思，這些事都成差迭，悔斷肝腸醫不得也。⁶⁶

在地獄中的劉青提，不只身體受無止無盡的折磨，在「自恨當初行事錯，今朝追悔總成空」⁶⁷的心緒中，心理也飽受著自責自悔的無盡煎熬。

在勸人為善的目的之下，目連戲除了藉由反覆展示劇中人物內心的懺悔，將自省悔過的氣氛漫延深入觀眾的心中，也於劇中設計將懺悔作為實際可以自我拯救的手段：

（丑）一樣犯人，兩樣施行，也是不公。

（末）刑罰有輕有重，過犯有重有輕，若肯三思改過，決不一列施行。（夫、末下）（小作煎丑、淨介）⁶⁸

面對行刑不公的質疑，地獄第四殿獄官（末）以「懺悔」作為回應，只要誠心改過，自可從輕量刑，因此知追悔的劉青提（夫）得以免刑，死不改過的鬼犯茅山麁、秋狗奴（丑、淨）則仍舊遭受油鍋銅柱之酷刑。

既然懺悔可以作為自我救贖的方式，劉青提的誠心懺悔，再加上其親兒目連的拯救行動應可使其免除地獄之刑，直接超昇天界，但在目連戲中，劉青提卻依然受盡酷刑、目連依舊為了救母須遍遊地獄：

（丑）… …善自懺悔，罰宜從輕。我今饒你刑罰，解往前途去罷。

（夫）奴非極惡，為何將奴重重解去？

（丑）只為世人不信神明，幸你兒子孝行純篤，把你解去，使他來尋，一

則成他大孝之名，二則可為萬世人子救親之法。放心前去，有日超生。⁶⁹

劉青提在懺悔的心念以及目連的拯救之下仍無法免除地獄之刑，究其原因，「一來為釋家所宗，二來為人子之法」⁷⁰，出於釋家宣教的目的，劉青提必須遍歷地獄，好讓目連親自入地獄救母，一方面向世人彰顯陰司法力以讓世人崇奉神明，一方

⁶⁶ [明] 鄭之珍：〈主婢相逢〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

⁶⁷ [明] 鄭之珍：〈五殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

⁶⁸ [明] 鄭之珍：〈四殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

⁶⁹ [明] 鄭之珍：〈三殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

⁷⁰ [明] 鄭之珍：〈七殿見佛〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。



面向世人示範如何透過追薦父母超昇天堂以行孝道。

劉青提的遍歷地獄是一種懲罰，目連的遍歷地獄則是出於宣教企圖：

【馬不行】(末) 臣奏臣聞。傅羅卜為人孝行純。(內云) 孝行既純，何不薦揚？

(末) 為只為世人蚩蠢，不孝爹娘，不敬神明，故教他尋母到幽冥。把重重地獄都遊盡。傳與時人，(又) 救親的當以他為憑准。⁷¹

目連的地獄遊歷，首先宣揚的是孝順之道，如同傅家忠僕益利所說，「細推今古，為子的誰無父母？誰似我東人，歷遍了十萬里的程途，遊遍了十八重的陰府。天上人間從來未有」⁷²，經歷地獄之行後，傅羅卜從平凡的孝子成為庶民百姓的孝順榜樣——目連；此外，目連遊地獄其實也正是釋家宣教經典的普遍書寫模式，藉由主角入冥來轉述地獄酷刑，並教世人唯有經由對佛教的信仰與儀式，才能脫離地獄之苦，真正離苦得樂。

除了以目連救母作為宣教過程中的成功榜樣，劉青提的選擇與經歷亦成為另一種以身試法的借鑑，她從原本的行善齋尼、到違誓開葷、最後懺悔自省，她因故違誓願而淪落地獄，也因誠心懺悔而超昇天界、受封勸善夫人，「劉氏作為人道中的抉擇者，巡遊三界，實際上正預示著善惡兩條路徑對於現實人生的必然性選擇」⁷³，劉青提的行善為惡選擇與冥路五關地獄十殿的完整經歷對於庶民百姓來說是一種示範，明白地標示了行惡的下場與擇善的結果，劉青提的遍遊地獄、受盡酷刑，對「惡鬼給以強烈的震懾，當然也給忝列於鬼眾中觀覽戲劇的人以巨大的恐嚇」，劉青提的懺罪悔過、超昇天堂，「同樣對惡鬼以強烈大誘惑與指引，給迷惘的觀眾指出一條在現實生活中，改變自己生存狀態、為來世尋求脫離苦難的光明大道」⁷⁴。

二、重建正義：善惡有報的道德觀

⁷¹ [明] 鄭之珍：〈傅相救妻〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

⁷² [明] 鄭之珍：〈目連到家〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

⁷³ 王旭：《鬼節超度與勸善目連》（臺北：國家出版社，2010年），頁232。

⁷⁴ 王旭：《鬼節超度與勸善目連》（臺北：國家出版社，2010年），頁233。

存在於目連戲的眾多鬼魂中，其中最受歡迎的恐怕就是「無常」與「女吊」了。「無常」是人死時勾攝魂靈的使者，雖然其任務是奪人性命，卻是所有鬼魂中最具有人情與人性者。姚業鑫描述其曾看過的一次「跳無常」演出：無常出場自報家門之後，「下面就是一連串嬉笑怒罵，斥責權貴，痛罵奸佞，鞭撻邪惡，諷刺勢利，凡是現實中人不敢非議談論的，都由無常之口『罵』出來，無常之罵有七十二罵，常常使人感到罵得痛快」⁷⁵。「女吊」則是女性的吊死鬼，生前由於不堪婆婆虐待，因此投繯自盡，死後回到陽世「討替代」，女吊不同於「民間傳說中的溺水鬼一樣，忍耐、再忍耐，然後得道成仙，進廟封神」⁷⁶，相反地，女吊帶有復仇性格，因此魯迅稱其為「比別的一切鬼魂更美，更強的鬼魂」⁷⁷。

觀眾能在無常之罵中感到痛快，魯迅之所以讚美女吊為更美、更強的鬼魂，正是因為藉著無常之口、女吊之復仇，現實社會中的惡者終於在戲劇舞臺上得到懲罰、善者也在想像故事中得到補償，中國傳統社會「善有善報、惡有惡報」的信仰在無常之罵與女吊之復仇中得到滿足。

《勸善記》中，以「玉皇」形象出現的「天」則是實現百姓「善惡有報」期待的最高道德仲裁者，「人心纔起鬼先知，更有青天不可欺。善惡到頭終有報，只爭來早與來遲」⁷⁸，面對芸芸眾生，玉皇予善者施福庇蔭、予惡者降禍陰譴，面對現實人生的種種不圓滿、不公義，「善有善報」暗含著黎民百姓的彌補心態、「惡有惡報」則隱含著其復仇思維。以下即以「善惡有報」之思想作為起點，討論目連戲如何藉由善惡報應來重建正義。

（一）善有善報：面對缺憾的彌補心理

靈魂觀念的出現，原本是出於生理需求，是為了解釋睡眠時的作夢現象，進

⁷⁵ 姚業鑫：〈禮拜廟會多姿色〉，收於徐宏圖、王秋桂：《浙江省目連戲資料匯編》（臺北：施合鄭基金會，1994年），頁311-312。

⁷⁶ 沈栖：〈魯迅與紹興目連戲〉，收於徐宏圖、王秋桂：《浙江省目連戲資料匯編》（臺北：施合鄭基金會，1994年），頁305。

⁷⁷ 魯迅：〈女吊〉，收於徐宏圖、王秋桂：《浙江省目連戲資料匯編》（臺北：施合鄭基金會，1994年），頁216。

⁷⁸ [明]鄭之珍：〈閻羅接旨〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

而解釋自然與生命中的所有困惑，後來的人們相信靈魂存在，則是為了創造出陰間的生活，使人們在現世生活所受到的苦難能在死後世界得到補償，「靈魂對於野蠻人曾經是生理的需要，如今對於有產者卻成了社會的需要」⁷⁹，所謂「社會的需要」，即是人們在面對現世的缺陷或遺憾時所產生的彌補心理。曾永義在談論元明清雜劇中鬼神世界所蘊含的意識形態時，認為其中一種情形即是為了「彌補現實人生的不足」：

在鬼神世界裡，可以使在人世間無法達成的深情至意獲得體現；可以使道德力量失去約束，法律制裁失去效用的混亂社會，還其公理；可以使善良和正義在極端的困厄中頓然突破和解脫，也可以使冥頑的惡徒不得肆其兇虐，甚至予以當頭棒喝的醒悟；同時還可以使遭遇不偶，未得現世好報的善良，獲得獎賞，而為非作歹，得意一世的罪惡，則予以懲治；千古的遺恨也可以在鬼神世界裡補足。⁸⁰

現世人生的不公不義讓升斗小民陷於被權貴富豪宰制的處境，本性善良的人因為被欺壓而走上歹路：

【皂羅袍】（淨）嘆舉世昏昏醉夢，好看經念佛結甚陰功？豈知道天高視遠聽朦朧，全然不為他心動。（合）那騙人的致富，安分的守窮，聰明的死死，奸詐的壽終。區區本分成合用！⁸¹

面對道德淪喪的亂世，《勸善記》藉著神鬼的不斷現身，「使遭遇不偶，未得現世好報的善良，獲得獎賞」，透過神鬼的主持公道，彌補現實人生的缺憾，扭轉真實人生的命運。魁星下降，是為了讓學問有淵源、年年為善行的秀才，擺脫乖蹇的時運，使其「居一品，中三元」⁸²；聖母降臨，為了讓平生好善的賢夫賢婦不再命

⁷⁹ 拉法格（Paul Lafargue）著，王子野譯：《思想起源論》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1963年），頁164。

⁸⁰ 曾永義：〈簡論宗教與戲劇之關係：以儺戲寺廟劇場與元明清雜劇為論述內容〉，《人文中國學報》第14期（2008年9月），頁52-53。

⁸¹ [明]鄭之珍：〈拐子相邀〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

⁸² [明]鄭之珍：〈城隍掛號〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

犯孤魔，賜其麒麟之子，使他們「身有託，福無邊」⁸³；社令更來到凡世檢察一方善惡，「善者插一青旗，天公佑之；惡者插一紅旗，天雷擊之」⁸⁴；傅羅卜亦因功果滿乾坤，且寒山、拾得憐其出外經商多年、不得歸家，因而變為凡人，買了羅卜的所有貨物，使其能早日還鄉⁸⁵。至於來不及扭轉的現世命運，《勸善記》透過死後超昇天界、永享快樂來彌補缺憾，作為「善有善報」的承諾與保證：

【宰地錦襠】（外）自從幼小讀文章，便擬將來做一場。披肝瀝膽為君王，方顯男兒當自強。自家光國卿是也。只因諫主，有忤權臣，死不敢辭。今在冥途，列位早上！（立介）

【前腔】（小）父天母地德無疆，顛沛流離怎敢忘？只因繼母歹心腸，順父言情未忍傷。自家安於命是也。只因我父聽信繼母之言，賜死冥途。今過三河渡口，同行列位早上！（立介）

【前腔】（貼）鴛鴦對對浴滄浪，一女何曾嫁二郎！自甘白刃鐵心腸，死向黃泉草木香。奴家耿氏心貞是也。只為青年夫喪無子，繼母貪財，逼奴改嫁，甘蹈白刃，死向黃泉。⁸⁶

諫主而死的忠臣、因繼母讒言而死的孝子、以死明志的節婦，生前皆善盡本分，但卻未享善終，於是《勸善記》在死後世界給予補償，忠臣、孝子、節婦「請過金橋，再至鬼門關，超昇天府。或擢用於天曹，逍遙快樂；或再生於陽世，福壽康寧」⁸⁷。

「善有善報」的彌補心理幾乎貫穿整部《勸善記》，除了前述以正面方式保證善人必得善果之外，劇作家再以劉青提作為反面論述。劉青提「違誓開葷」的根本原因，正是因為她認為「善無善報」。故事之初，劉青提也曾與傅相共同虔心吃齋念佛、齋僧齋道，即使劉賈再三勸姊開葷，劉青提仍堅守齋戒：

⁸³ [明] 鄭之珍：〈城隍掛號〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

⁸⁴ [明] 鄭之珍：〈社令插旗〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

⁸⁵ [明] 鄭之珍：〈招財買貨〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

⁸⁶ [明] 鄭之珍：〈過奈河橋〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

⁸⁷ [明] 鄭之珍：〈過奈河橋〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

【紅衲襖】（夫）兄弟，論莠豢可養身，論齋戒可養心。古人云：齋戒以神明其德。齋戒可與神明並，孟子云：雖有惡人，齋戒可以祀上帝。齋戒能來上帝歆。口腹之人，則人賤之矣。養口腹人所輕，從其小體為小人，從其大體為大人。養心志人所敬。人能無以飢渴之害為心害，則不及人不為憂矣。人無飢渴為心病，何患吾生不及人？⁸⁸

然為善之家卻未享福報，身為一家之主的傅相「終日吃齋，未滿六旬而喪」⁸⁹、「終日念經，今將何用」⁹⁰、「供佛多年，未滿六旬身喪」⁹¹，對於劉青提來說，傅相為善卻未享陽壽，只是充分證明了浮屠虛幻、善無善報，如同劉青提意欲違誓開葷時與其兒羅卜所言：「父敬浮屠，那佛如何不救渠？我欲待暫開葷酒，趁此餘年，且自歡娛。」⁹²而金奴一番「食肉能醫病」的言論，更讓劉青提確信佛事之非、決心開葷之意：

【刮鼓令】（丑）老安人，奴須識見低，笑持齋總是癡。那東街張安人，西街李安人都發虛病，那醫人教他每日早晨豬蹄一頓，中時羊肉一頓，晚間肥雞一頓，病都好了！只聞食肉能醫病，那見長齋可濟危？兒去有時歸。勸老安人呵，把三官圖像高高捲，諸品肥甘急急炊，怕光陰一去不重回。⁹³

劉青提之所以故違誓願，正是由於其「善惡有報」的信仰被瓦解、彌補缺憾的心理未獲滿足，劉青提甚至直言，「天堂地獄誰得見？多少喫齋人，那曾見閻羅放轉？況人一死，形既朽滅，神亦飄散。剝燒舂磨無所展」⁹⁴。於是《勸善記》不只為劉青提安排充滿苦難的地獄歷程，更為不信善惡報應的她安排其生前曾救濟的乞兒相助，並以屢勸劉青提違誓開葷的金奴作為「善有善報」的見證者：

【玉山頽】（淨）聽吾訴與。我便是當年乞食的貧兒，到你家唱《十不親》就是

⁸⁸ [明]鄭之珍：〈勸姊開葷〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

⁸⁹ [明]鄭之珍：〈勸姊開葷〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

⁹⁰ [明]鄭之珍：〈遣子經商〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

⁹¹ [明]鄭之珍：〈李公勸善〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

⁹² [明]鄭之珍：〈遣子經商〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

⁹³ [明]鄭之珍：〈遣買犧牲〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

⁹⁴ [明]鄭之珍：〈李公勸善〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。



我。荷安人周濟貧窮，使我們死生感激。自古道：投我以木瓜，報之以瓊瑤。小人生前貧窮，瓊瑤未及。但沙場結草，也是死後報恩。常懷結草之思。今日忽見安人。

（合）痛得肝腸碎，淚雙垂，追思往事總成非。

（夫）大哥，大哥！望做計較相救一救。

（淨）安人不須憂慮。日前有個財主婆過此，我們搶得他一乘魂轎。今同這朋友擡著安人，一時過了孤恹埂去。（淨、末取轎介）

（丑）天耶天！知恩報恩，世上也少有，豈料到世下還遇這等好人呵。⁹⁵

透過「異教徒」（劉青提〔夫〕、金奴〔丑〕）的親身經歷與親眼見證，《勸善記》不僅更加鞏固了「善有善報」的信仰，也更加清楚地反映了普遍存在於市井小民心中那種面對缺憾時的彌補心理。

然傅相為善卻未享陽壽仍是事實，《勸善記》則自有一套生命流轉的規律與邏輯：輪迴觀。前文已述，面對不及扭轉的命運，《勸善記》以超昇天界作為補償，然超昇天界有時不只是一種補償，更是一種獎賞，傅相於陽世的死亡即是其為善所得之善報——超昇天界：

【風入松】（占）只為傅相，他平生奉佛意忱虔，樂道更參禪。齋僧布施陰功遍，那三官啟奏上玉皇殿前，感皇恩，勅仙曹來迎仙眷。（合）使他長不老，壽千千。⁹⁶

在《勸善記》中，善人於陽世生命的終結才是代表真正的永垂不朽、真正的善有善報。且看羅卜於陽世的死亡，也是觀音大發慈悲、早行方便所給予的賜福與善報：

（淨）也說得是。你二人可先到百梅嶺上，白猿精藏在百梅叢中，沙和尚躲在萬丈崖下。待他到彼之時，白猿搶了他行李，丟下懸崖。他一時痛念母親，必定投崖而死。那時節就使他脫去凡身，化為佛相，沙和尚即以爾

⁹⁵ [明] 鄭之珍：〈主婢相逢〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

⁹⁶ [明] 鄭之珍：〈城隍掛號〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。



之衣帽為他法服、法冠，竟往西天，有何不可！⁹⁷

羅卜的西行見佛之路，儘管有觀音、白猿精等神魔相助，卻仍然充滿險阻、受盡艱辛，於是觀音決定採納白猿精之建議，「與其救苦於途中，孰若高升於物外」⁹⁸，乃吩咐白猿精、沙和尚用計誘使羅卜跳崖自盡，使羅卜早日脫化凡身、直達西天，因此面對傅羅卜為殉母而跳崖自盡而死，不但不須感到悲戚，這甚至是值得慶賀的喜事，「告君家不須悶縈，賀君家這番歡慶。那白骨是你脫化了凡身，這光頭是你早成了佛頂」⁹⁹。輪迴觀念使得中國庶民社會在面對死亡時，能夠抱持著較為泰然的態度，「死亡」只是輪迴中的一個過程，「死亡」融匯於「生命」之中，「沒有生命毀滅意義上的死，而只有永恆生命的實在」¹⁰⁰，但是永恆生命並不是人人皆能享有，只有忠善之人才能獲得此種生命的永恆，此處《勸善記》中傅相與傅羅卜的死亡乃出自神明的賜福、成為一種善報的形式，正是此一觀念的寫照。

《勸善記》透過神鬼的不斷現身，以堅決的態度向世人再三保證「善有善報」的必然性與真實性，來滿足世人面對現實缺憾時的彌補心理，不論世界如何渾沌，為善者終究得善報，不在現世、也會在來世，即使是看似未得善終的結果，其實也是上天賜予的福報，使世人對自己的道德選擇感到放心。

（二）惡有惡報：制裁惡徒的復仇思維

前引曾永義所言，元明清雜劇中的鬼神世界，可以使「為非作歹，得意一世的罪惡，則予以懲治」，此種「惡有惡報」的思想反映了民間的復仇性格。

「復仇」作為根植於人類社會中的一種集體潛意識，拉法格（Paul Lafargue）從生物本能的角度予以解釋：

報復是人類精神的最古老的情慾之一；它的根子是扎在自衛的本能裡，扎在推動動物和人進行抵抗的需要中，當他們受到打擊時就會不自覺地予以回擊，假使恐怖沒有嚇得他們逃跑的話。報復也扎根於這種需要裡，即當

⁹⁷ [明]鄭之珍：〈擒沙和尚〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

⁹⁸ [明]鄭之珍：〈擒沙和尚〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

⁹⁹ [明]鄭之珍：〈擒沙和尚〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

¹⁰⁰ 許祥麟：《中國鬼戲》（天津：天津教育出版社，1997年），頁299-300。



兒童和野蠻人被無機物碰疼時也鼓勵他們給予打擊。¹⁰¹

復仇是生物為了自我防禦、基於生存需要而產生的反射動作。除了以生物性的角度詮釋之外，近人亦從社會性的觀點省察，由於復仇在原始社會裡，「以血緣關係為基礎，專指父母、兄弟被他人殺害或遭到汗辱，作為子弟或者族人有意義報殺仇人的一種行為」¹⁰²，復仇從原本生物性的「本能」，成為原始社會中的「義務」，在民間輿論中，復仇甚至被視為孝道行為的表現¹⁰³，其後，復仇思維與中國儒家思想交互作用，進而成為一種不容質疑的唯一正確「價值觀」：

從社會大眾熟悉的「此仇不報非君子」、「君子報仇十年不晚」，到正式一點的「復讎因人之至情，以立臣子之大義也。讎而不復，則人道滅絕，天理淪亡」，這些觀念背後透露的訊息皆是：報仇乃「人」應盡的義務。即使國家、法律約束、限制，甚至禁止復仇，復仇行為仍舊持續發生，並屢屢獲得眾人以至世人的稱許；讎而不復，或是私和者往往遭受鄙視、唾棄，乃至法律的制裁。¹⁰⁴

復仇不只是人類社會約定俗成的潛規則，更成為被寫定的明文法規，古巴比倫《漢摩拉比法典》和古羅馬《十二銅表法》都保留了復仇的習俗，中國文化亦在千百年來積累的儒教經典中步步形成其特有的儒家復仇觀¹⁰⁵。

不論是出於生物自衛的本能，或是社會關係中的義務與責任，復仇無庸置疑地是根植於人類心靈的潛在思維，然進入法制社會後，基於人之本性的復仇成為挑戰國家公權力的非法行為，如同陳登武一書中的標題所示：「『復仇』：國家公權

¹⁰¹ 拉法格（Paul Lafargue）著，王子野譯：《思想起源論》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1963年），頁67。

¹⁰² 周天游：〈引言〉，《古代復仇面面觀》（西安：陝西人民教育出版社，1992年），頁2。

¹⁰³ 陳登武：《地獄·法律·人間秩序：中古中國宗教、社會與國家》（臺北：五南出版，2009年），頁215。

¹⁰⁴ 李隆獻：《復仇觀的省察與詮釋：先秦兩漢魏晉南北朝隋唐編》（臺北：臺大出版中心，2012年），頁10-11。

¹⁰⁵ 儒家復仇觀之詳細論述，參見周天游：《古代復仇面面觀》（西安：陝西人民教育出版社，1992年），頁1-19；陳登武：《從人間世到幽冥界：唐代的法制、社會與國家》（臺北：五南出版，2006年），頁249-284；李隆獻：《復仇觀的省察與詮釋：先秦兩漢魏晉南北朝隋唐編》（臺北：臺大出版中心，2012年）；李隆獻：《復仇觀的省察與詮釋：宋元明清編》（臺北：臺大出版中心，2015年）。

與私刑的兩難」¹⁰⁶。復仇的確滿足了人類的心靈需求，但卻也破壞了法律秩序與國家穩定，神鬼世界與地獄想像則解決了這種兩難。

《勸善記》中為惡者所得之惡報，對於觀眾來說，是一種正義的寬慰，是出於公眾利益、基於社會道德而給予破壞秩序者的懲罰，從另一方面來看，「惡有惡報」也可被視為個人遭受打擊時藉著神鬼之手所回擊的復仇。首先，《勸善記》中的惡行，固然有罪大惡極者，但其實更多的是小奸小惡，這些使壞的手段的確破壞了善良風俗，但不至於違反法律秩序，例如與鄰居相處不睦的婦人，往鄰居的婆婆跟前「數他養漢，數他罵婆，唆他婆婆打上一頓」¹⁰⁷，又如奚在真因貪吃而偷雞¹⁰⁸，然而這些破壞善良風俗的「罪行」卻是以付出生命作為使壞的代價，可見復仇心態於其中的作用。

此外，由於「受害者」的參與是復仇行為成立的條件，《勸善記》中惡報的降臨幾乎都伴隨著「受害者」的親眼目睹或親身經歷。在〈化強從善〉一齣中，強盜打劫傅家財物之後，欲駕傅家之白馬離去，白馬卻嚷著「馬不行！馬不行！」：

【馬不行】(小)馬說不行，我和你還須駐馬聽。莫不是三官顯應，群盜堪嗔，使這老馬言情？正當仔細問原因，何須驚駭生嗔念！（問介）(馬)只為前生騙了你草鞋一雙，今送二十里路，債還過了，所以不行。(淨)畜生！既有分曉，何故做馬？(馬)我為前生騙了傅家百兩銀子，所以今生做馬還債。(小)喏，報應分明。(疊)大家恐懼加修省。¹⁰⁹

原來白馬之所以是傅家的白馬，是因為前世騙的是傅家的銀子，白馬之所以載的是強盜，是因為前世騙的是強盜的草鞋，白馬此生的經歷都有前世「受害者」的參與，白馬今生的遭遇幾乎可以視為是傅家與強盜前世受騙之後於今世的「復仇」。除了復仇於來世，《勸善記》亦藉著在「受害者」面前展示惡徒此生的不得善終，以滿足觀眾的復仇人性，拐子張焉有、段以人兩人用計騙了羅卜一百兩銀子，尚

¹⁰⁶ 陳登武：《從人間世到幽冥界：唐代的法制、社會與國家》（臺北：五南出版，2006年），頁249。

¹⁰⁷ [明]鄭之珍：〈社令插旗〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

¹⁰⁸ [明]鄭之珍：〈三殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

¹⁰⁹ [明]鄭之珍：〈化強從善〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

未等到來世，兩人（丑、淨）即在風雨交加下於羅卜眼前被雷公電母（外、旦）

擊斃：

（丑、淨上）風雨來了，快走，快走！（外、旦上打介）（下）（丑、淨塗面脫衣披髮跪介）

【金錢花】（生、末上）慌慌走過山林，山林；天有不測風雲，風雲。半空雷火照人明。緣來二人跪在前面。忙看取，好傷心。

二人背上批得有字：拐脫一名張焉有，假銀一名段以人。呀！原來就是抄題之人。今被天雷打死，二人銀子俱在此間。

（末）原來借佛求食，假銀騙人！¹¹⁰

然而與古今中外史書和小說中所記載的復仇故事不同，《勸善記》中的復仇心態並未顯示於劇中人身上，換言之，每一個劇中人——被惡婦造謠的鄰居、所養之雞被奚在真偷走的鄰人、強盜、傅相、傅羅卜——皆從未想過要為自己的受害復仇，遑論實踐任何復仇行為，不只有些「受害者」從未現身，作為「受害者」的傅相甚至為強盜拱手獻上金銀財寶，「將香花燈燭擺列三官臺前，再取白銀三百兩，金花表裡，獻在案上」¹¹¹，自始至終，都是神鬼在主持公道，都是神鬼在為所有於現實生活中受害的劇中人復仇。「惡有惡報」其實是為了實現「善有善報」，因為「對善人的愛顧必須通過對惡人的懲罰來體現」¹¹²；另一方面，《勸善記》中的「惡有惡報」實際上滿足的也並不是劇中人的復仇心態、而是觀戲人的復仇心理，透過因果報應，宗教藉著神鬼世界中「惡有惡報」的必然性滿足了觀戲庶民的復仇思維：

復仇意識的強化最根本上源自於人類的原始本能，宗教宣揚因果的必然性、善惡有報的恆常性（佛教講三世業報；道教甚至宣揚父子善惡因果的相繼性），在某種程度上是對這種復仇天性的延伸與加強。另一方面，宗教又不

¹¹⁰ [明]鄭之珍：〈社令插旗〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

¹¹¹ [明]鄭之珍：〈化強從善〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

¹¹² 楊秋紅：《中國古代鬼戲研究》（北京：中國傳媒大學出版社，2009年），頁44。



提倡個體之間復仇，業報輪迴說到底是依靠所謂命運的神祕力量來達到個體之間恩怨、因果的平衡與了結。¹¹³

如前面所言，神鬼世界與地獄想像是為了解決國家公權與私刑復仇的兩難，目連戲中的地獄想像就是對復仇天性的強化與消解，透過神鬼懲罰、地獄酷刑，不僅「惡有惡報」的信仰、復仇的人性得到強化，同時由於將復仇行為轉移至神鬼世界中、經由神佛鬼怪之手來完成，亦間接消解了現實社會中的復仇行為，因為地獄、神鬼的存在，復仇心理終究能夠在不破壞法律秩序與國家穩定的情形下得到滿足。

第二節 關於神鬼想像的政治觀

從《勸善記》中卷與下卷〈開場〉中的唱詞可見此劇於道德勸善之外的另一企圖：

【西江月】古聖書囊奧妙，皇朝法網嚴明。幾人讀得幾人遵，不負聖皇立訓。演戲少扶世教，長歌庶感人心。假饒看了不關情，有愧游魚出聽。¹¹⁴

【鷓鴣天】日暖風和景物鮮，太平人樂太平年。新編孝子尋娘記，觀者誰能不悚然。搜實跡，據陳編，括成曲調入梨園。詞華不及《西廂》豔，但比《西廂》孝義全。¹¹⁵

劇作家對《勸善記》的期待，除了希望它能如一般戲劇作品具有扶世教、感人心的作用之外，從其將戲文與古聖賢書、皇朝法綱相提並列，可知劇作家更希望《勸善記》能如聖賢著作、法紀律令般，充滿智慧且有助於維護社會秩序，劇作家更以「孝義全」作為《勸善記》勝於其他戲劇作品的優點，可見《勸善記》在穩定社會秩序、鞏固統治政權方面的目的。

一、重振權力：君權的合法來源

¹¹³ 關冰：〈《夷堅志》中的鬼靈復仇與復仇意識〉，《語文學刊》（高等教育）2007年第5期（2007年5月），頁28-30。

¹¹⁴ [明]鄭之珍：〈開場〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

¹¹⁵ [明]鄭之珍：〈開場〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

與世界上大部分封建國家總是處於分裂割據的狀態相比，傳統中國封建社會卻能一直維持其「大一統」，彷彿中國封建社會中的君權具有更高的權威性、百姓對於君權具有更高的服從性。

或許我們可從民間社會常見的「天地君親師」一詞來觀察「君」在中國傳統文化的信仰體系與國家制度中的核心地位。中國傳統文化中君主的權威，來自它一方面連結儒家宗法的親師權威、一方面還連結了不證自明的天地權威，換言之，中國封建社會中君主的權威除了來自國家與家族的同構，還來自天地神鬼官僚與人間封建官僚兩者的雷同。

《勸善記》在第一齣慶賀新年伊始的場景中，即充分說明了「天地君親師」在庶民生活中的重要地位，亦確立了此本戲文的內在秩序與價值體系：

（外）家無二上，子雖以父母為尊；禮有《五經》，人當報帝天之天。安排香案，先拜天地君親，再行賀正之禮。

（生）益利，捧香盆過來。

【清江引】（眾）沉潭滿蕪金猊裡，鬢鬢雲煙起。乾坤覆載恩，神聖匡扶力。憑此香拜謝天和地。

【前腔】黎民於變干戈息，普賴君王治。山河壯帝居，日月光天德。願君王萬歲萬歲萬萬歲。

（末）請回面拜謝祖宗。

【前腔】（眾）綿綿宗祖遺瓜瓞，佑我兒孫輩。如聞嘆息聲，謹奉蒸嘗祭。願新年萬事皆迪吉。

（生）請爹媽尊坐，容孩兒賀正。

【降黃龍】新年佳景，讓今朝為首，此時獨勝；律回大簇，正天開黃道，氣轉洪鈞。一觴表敬這椒柏酒。奉椿萱不老長春。（合）願從今，年年春酒，慶賀元辰。¹¹⁶

¹¹⁶ [明]鄭之珍：〈元旦上壽〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

在中國傳統文化中，於一年之初的元旦，民間多會在紅紙條寫上「天地君親師」五個大字，並將之貼在家中廳堂，講究的人家甚至會有「天地君親師」的牌位¹¹⁷，上所引〈元旦上壽〉一齣即以實際的祭拜場景呈現民間此種信仰。以下除了從「天地權威」的角度說明《勸善記》如何在神鬼想像中重振並鞏固君主權力外，亦兼論儒家思想如何藉著「親師權威」來影響君權。

（一）天地權威：君權天授

「中國傳統文化並不以為人間的秩序和價值起於人間，它們仍有超人間的來源」，此超越的源頭被籠統地稱之為「天」¹¹⁸，「天」包括了天上世界與地下世界，而原始人們對天上地下的想像可從考古成果中發現端倪：

十二年二月乙巳朔戊辰。家丞奮移主臧（藏）郎中。移臧物一編。書到先選（撰）具奏主臧君。¹¹⁹

十三年五月庚辰，江陵丞敢告地下丞：市陽五夫二隳少言與大奴良等廿八人、大婢益等十八人、軺車二乘、牛車一兩、駟馬四匹、駟馬二匹、騎馬四匹，可令吏以從事。敢告主。¹²⁰

透過以上兩則出土的紀事簡牘，余英時認為原始人們想像中的神鬼世界是具有官僚等級制度的，「主臧君」之下有「主臧郎中」，「江陵丞」、「地下丞」之上有其「主」¹²¹。此種官僚等級制度暗示了神鬼之間有權威大小的不同、甚至職責內容的不同，神鬼世界中也有尊卑禮節，「但這種信仰內的尊卑系統並非虛構，而是中國人在信仰系統中所做出的社會投射性建構」¹²²。換言之，人們以現實生活中的社會統治架構想像並建構出神鬼世界的樣貌，此一人間秩序的超人間源頭因此竟然與人間秩

¹¹⁷ 余英時：〈談「天地君親師」的起源〉，《現代儒學論》（臺北：八方文化，1996年），頁97-101。

¹¹⁸ 余英時：《中國思想傳統的現代詮釋》（臺北：聯經出版，1987年），頁7-8。

¹¹⁹ 〈長沙馬王堆二、三號漢墓發掘簡報〉，《文物》（1974年7月），頁43。轉引自余英時：《中國思想傳統的現代詮釋》（臺北：聯經出版，1987年），頁134。

¹²⁰ 〈湖北江陵鳳凰山一六八號發掘簡報〉，《文物》（1975年9月），頁4。轉引自余英時：《中國思想傳統的現代詮釋》（臺北：聯經出版，1987年），頁135。

¹²¹ 余英時：《中國思想傳統的現代詮釋》（臺北：聯經出版，1987年），頁134-135。

¹²² 翟學偉：《中國社會中的日常權威：關係與權力的歷史社會學研究》（北京：社會科學文獻出版社，2004年），頁71。

序如出一轍，而封建皇帝作為人間秩序的最高統治者，自然是順水推舟地將「天地」的自然權威與自身政權作類比，彷彿只要將神鬼世界塑造得與人間世界愈相像，封建皇帝的權威就如同天上玉皇的權威一般，愈「合法」、愈「不證自明」。

《勸善記》中神鬼與人間官僚的相似主要表現在三方面，首先，《勸善記》中的神鬼系統如同人間官僚體系，等級分明。茲將《勸善記》中出現過的神佛鬼怪依照上級對下級的治權粗略列表如下，以見神鬼世界中的官僚等級制度：

表四之一 《新編目連救母勸善戲文》的神鬼官僚等級制度

上級	下級
玉皇	天官（南極長生大帝）、地官（清虛大帝）、水官（暘谷真君）
	雲中王母
	海上龍王
	夜叉使者
	雷公、電母
	金童、玉女
	九天聖母
	梓童文昌帝君
	魁星
	觀音
	善才、龍女
	寒山、捨得
	馬將軍（上清正一靈官馬元帥）、趙將軍（上清正一執法趙元帥）、李洪（北極鎮天真武玄天上帝）、張道靈（上清正一執法天師）、溫將軍、關將軍
	鐵扇公主、雲橋道人、豬百介、白猿精、沙和尚、烏龍精、赤蛇精 ¹²³
	監齋糾察大神
	活佛（世尊、釋迦）
	頭陀
	神荼、鬱壘
	城隍
	社令、竈司、土地
	地獄十殿大王
	小鬼、判官、鬼使、獄官、夜叉班頭
	地獄橋梁刺史
	地獄五關關主
	鍾馗

¹²³ 《勸善記》並未說明精怪隸屬於哪位神佛管轄（或許也是因為在中國文化中，精怪通常是神鬼世界中的「化外之民」），但《勸善記》中的精怪都是被觀音所收服，因此暫且將精怪一類皆歸屬於觀音麾下。

《勸善記》中的神鬼譜系其實並不嚴謹，偶有前後矛盾之處，但仍可看出其中與人間世界相類的官僚等級制度：如同皇帝是封建國家的最高統治者，玉皇統轄所有的神鬼；神鬼們亦各有其僚屬，例如善才、龍女、寒山、捨得聽命於觀音，社令、竈司、土地則是城隍的屬下，如同人間官僚體系中的地方官或宰相也各有其轄下的官員。

此外，神鬼之間的互動往來亦如同人間官僚，有不容踰越且繁複的尊卑禮節。如〈三官奏事〉一齣描述玉皇上朝的情景，完全是人間皇帝上朝理政的複製：

（小舞）神相生來自異常，昭昭三眼並三光。白蛇旋遶黃龍座，靜聽烏鴉報吉祥。自家馬將軍是也，職居天闕，把守天門。今當玉皇升殿，只得伺候。

（丑舞）鐵鞭鐵鎖手中提，黑虎聞風步步隨。如意一心扶日月，玄壇千古顯靈威。自家趙將軍是也。（餘同）

（五白）冉冉金輪升艮，班班珠斗回寅。仙人掌上露華歆，滴破九天寒暈。今當早朝，開了天門則個。

（外）花迎劍佩星初落，柳拂旌旗露未乾。金闕曉鐘開萬戶，玉階仙仗擁千官。自家李洪是也，備員天闕，敬事玉皇。今當早朝，只得伺候。

（淨）日色纔臨仙掌動，香煙欲傍袞龍浮。九天閭闔開金殿，萬國衣冠拜冕旒。自家張道靈是也。（餘同前）

（末）五夜漏聲催曉箭，九重春色醉仙桃。旌旗日暖龍蛇動，宮殿風微燕雀高。自家天官是也。兄弟三人，曾蒙玉皇勅旨：區區為天官，職掌天曹，上元賜福；二弟為地官，職掌地曹，中元赦罪；三弟為水官，職掌水曹，下元解厄。向見王舍城中傳相好善名滿乾坤，幸得天門已開，不免入去奏上玉皇。

【點絳脣】（生）（二旦侍上）斗轉雲稍，銀河清淺天將曉。御爐煙渺，五彩祥雲罩。文武臣僚，縉笏垂紳到。願只願風調雨順，萬姓樂陶陶。

淡月疎星曉建章，天風吹下御爐香。侍臣鵠立通明殿，一朵紅雲捧玉皇。
寡人，位正中天，四海萬靈咸仰賴；職臨下土，十方三寶盡皈依。更兼動
植飛潛，統賴包含；徧覆雨露降霜雪，施無非教也。四時行，百物生，復
何言哉！此際五鼓更催，六時功就，雞唱喚回塵世夢，鐘鳴喝散滿天星。
寡人玉駕已臨朝，群臣袞衣齊上殿。（旦叫班）

【神仗兒】（眾）揚塵舞蹈，（又）遙瞻天表，閭闔開黃道。閃閃龍鱗照耀，
遙拜著九重霄。（又）

（生）朕以涼德統理三才，皆賴群臣輔佐之功。今加封天官為南極長生大帝，
加封地官為清虛大帝，加封水官為暘谷真君，加封馬將軍為上清正一
靈官馬元帥，加封趙將軍為上清正一執法趙元帥，加封李洪為北極鎮天真
武玄天上帝，加封張道靈為上清正一執法天師。其餘文武，進職有差，各
敦舊職，以效新功。謝恩！

（眾）聖壽！聖壽！

（旦）有事者奏，無事者退班。

【桂枝香】（末）天光垂照，微臣進告。南耶王舍城中，傳相真忱樂道。況
齋僧布施，（又）廣修功果，望天庭高擢上青霄，錫彼逍遙樂，享長生永不
老。

（生）天官啟奏，批下閻羅查考。果如所言，即行送入天宮。

【滴溜子】（生）這笏付，（疊）金書一道，發下與，（疊）閻羅查考。傳相
的善功非小，著該司便當申報，送入天宮，榮登快樂。

【前腔】（末）今日裡，（又）微臣進表，感吾皇，（又）重瞳高照。賜施行
善類旌褒，使微臣多增榮耀，雨露無私，天恩浩浩。

【尾】長生殿上風光好，濟濟臣僚佐聖朝，服侍君王直到老。¹²⁴

玉皇（生）上朝前，先有馬將軍、趙將軍、李洪、張道靈等神靈事先備員天闕，

¹²⁴ [明]鄭之珍：〈三官奏事〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

接著，玉皇由天上玉女（旦）伺候升殿，天上眾神鬼此時亦如同人間文武百官，穿著面見君王的正式服裝，縉笏垂紳齊上殿，而這次早朝的主要內容，一是玉皇為感謝眾神靈輔佐之功，加封有功官員，另一則是天官為傅相好善名滿乾坤，上奏玉皇望賜傅相長生不老、高擢天庭，玉皇因此吩咐閻羅查考傅相行止，以確實賞善。從此齣可見，玉皇登殿有其程序、神鬼上朝有其禮節，皆如同人間官僚，而玉皇擁有對所有人、事的治權，包括神鬼的封號由其決定、政務（傅相昇天與否）的最後決定權亦取決於玉皇，皆與人間官僚相似。

此外，《勸善記》中多次出現傳達聖旨的場景，不論是玉皇的聖旨或是人間帝王的聖旨，從劇本對這兩種「聖旨傳達場景」的文字描述，更可見此劇將天上玉皇與人間帝王相提並論的企圖：

（末上）一封丹鳳詔，飛下九重天。聖旨已到，跪聽宣讀。奉天承運皇帝詔曰：… …¹²⁵

（外）一封丹鳳詔，飛下九重天。玉旨已到，跪聽宣讀。玉帝詔曰：… …¹²⁶

第一段引文是封建皇帝下旨，封京兆曹獻忠戶部侍郎一職，命其解粟十萬、往賑邊關，第二段引文則是因目連、曹賽英、益利等人的行孝、守節、盡忠等善行，玉皇下旨將他們封為天上神靈。天上詔書與人間詔書的用詞幾乎一模一樣，甚至人間皇帝聖旨中所添加的「奉天承運」，也是為了強調「君權天授」的觀念。

除了等級制度、尊卑禮節與人間官僚若出一轍之外，不同神鬼各有其不同的工作職責亦如同人間官僚的權責區分。前文所引上卷〈三官奏事〉一齣，傅相能夠因行善而昇天庭，是因為首先有天官向玉皇上奏情事，玉皇再吩咐閻羅查考事實，神鬼之間的工作劃分可見一斑。至於捉拿惡人入地獄，同樣也需不同神鬼的分工合作：

（丑）… …你纔開言，土地、社令詳記，竈司奏上玉皇，發下酆都閻君，

¹²⁵ [明]鄭之珍：〈曹府元宵〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

¹²⁶ [明]鄭之珍：〈盂蘭大會〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。



差我們拘拿你去。¹²⁷

土地、社令負責記錄人們言行，並與竈司共同商議世人之善惡是否須上奏天庭，若「神靈意見皆如此」，則竈司負責將紀錄上奏玉皇，竈司「每逢晦日上天墀，善也宣披，惡也宣披」，玉皇根據紀錄決定懲罰與否之後，由酆都閻君負責詳查事實並捉拿惡人，鬼使在向城隍掛號之後，負責執行捉拿任務¹²⁸。

以下這一例子更能清楚呈現神鬼世界中的職責區分。傅相行善昇天之後，未利用自己的神靈身分來解救妻兒於苦難之中，正是因為神鬼之間的工作職責劃分明確：

【漁家喜雁燈】妻在陰司，兒在凡塵，我在天曹，怎不牽縈！雖為安人掛念，奈玉皇敕令。普天之下，天曹地府，水國陽元，這四大部各有個職司難奈。我今在玉皇門下，做個勸善大師，是天曹不屑理陰司事。老安人，豈是不念你夫妻百夜恩。¹²⁹

在人們想像的神鬼世界中，天曹、地府、水國、陽元四大部門各有職司，受封為勸善大師的傅相因為隸屬於天曹，在職責劃分井然的情形下，對於淪落在地府受苦的劉青提只能束手無策。

「天上至尊惟玉帝，人間最貴是君王」¹³⁰，透過將天上玉皇與人間帝王並列、將天地權威與君主權威相擬，《勸善記》反映了民間對君權的絕對服從、甚至可說是對君權的忠誠信仰。

（二）親師權威：移孝為忠

金觀濤與劉青峯將中國的「大一統」封建社會型態稱為「超穩定結構」，此種「超穩定結構」來自於「把意識形態結構的組織能力和政治結構中的組織力量耦合起來，互相溝通，讓意識形態為政治結構提供權威等組織要素」，而此為政治結

¹²⁷ [明]鄭之珍：〈過望鄉臺〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

¹²⁸ 中卷〈司命議事〉、〈閻羅接旨〉、〈公作行路〉三齣詳細描述了惡人被捉拿入地獄的全部程序與神鬼分工。

¹²⁹ [明]鄭之珍：〈傅相救妻〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

¹³⁰ [明]鄭之珍：〈五殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

構提供權威的意識形態即是儒家的宗法制度。簡言之，中國封建社會將儒家宗法組織與國家組織彼此連結，使得皇帝被視為「父」，封建官僚們也被視為「父母官」，將國家看作是家庭的同構，而完成中國封建社會「宗法一體化」的超穩定結構，為封建社會中的君權建立了不可動搖的合法性權威¹³¹。因此，「中國社會就如同是一個展延的、巨型的、多面的家，人際間的關係模式相當於家庭模式的向外延伸」¹³²，由於視君如父，君主的權威就此擁有了不容質疑的正統性。

《勸善記》一再將君王與父母相提並論，充分反映了民間此一「移孝為忠」的觀念。例如中卷〈壽母勸善〉一齣：「天地分明有鬼神，彝倫須是重君親；若還心昧虛靈理，安得身為忠孝人？」中卷〈羅卜辭官〉云：「評較，人子臣僚，報效君親一道。夫孝始於事親，終於事君。故曰：孝者所以事君也。」下卷〈七殿見佛〉：「人生俯仰間，君父恩何極。臣子報君親，當盡心和力。」其中又以〈羅卜辭官〉裡的一段將此觀念呈現得最為清楚：

聖旨已到，跪聽宣讀。皇帝詔曰：朕惟臣子之道，忠孝一理；天人之際，感應一機。為子而孝可格天，為臣必忠能報主。此古人所以求忠臣於孝子之門，徵人事於天道之應也。… …¹³³

正是因為「忠孝一理」，羅卜才會因為「事父母能竭其力」而被皇帝「授以刺史之職」。

《勸善記》亦藉由角色設定反映「忠孝一理」的觀念，在劇中，凡是忠臣，其家中必有孝子，暗示了以孝持家的人，作為人臣必能盡忠。

曹賽英之父親曹獻忠，因邊疆有外敵擾亂，而被皇帝授以戶部侍郎之職，往賑邊關，此行不只須與家中妻兒分離，且「邊塞遠，風塵苦惡。一路艱辛，難憑鏗鏘」，然曹獻忠認為「鞠躬盡瘁人臣道，萬里關山敢憚勞」，由此可見，曹獻忠絕對可稱得上是忠臣；「相公王事靡盬，為臣固當盡忠；孩兒年將弱冠，為子尤當

¹³¹ 金觀濤、劉青峯：《興盛與危機：論中國社會超穩定結構》（臺北：風雲時代，1994年），頁39-100。

¹³² 郝譽翔：《民間目連戲中庶民文化之探討：以宗教、道德與小戲為核心》（臺北：文史哲出版社，1998年），頁80。

¹³³ [明]鄭之珍：〈羅卜辭官〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

盡孝」，曹獻忠之子為了服侍父親以盡孝道，亦隨父親一同出行、前往邊關，曹獻忠奉旨出征，是盡忠表現，其子同行，則是「越顯吾家，一門忠孝」¹³⁴。

劉青提從地獄解脫之後，轉世為狗、投生在鄭姓人家，此鄭家亦是一門忠孝。鄭家之長為兵部尚書，鄭尚書「身居相位，職掌兵權」，且「事君能盡其忠」，又「取物以祭宗廟，示之孝以順天下」，鄭尚書可說是以忠、孝來修身、帶兵；目連為了替轉世為狗的母親脫化超生，向鄭尚書之子娓娓訴說自己往地獄救母的經歷，以期能將轉世為狗的母親自鄭家買回，鄭尚書之子聽了故事之後深為感動而唱：「論人生都受了爹娘蔭。哀哀父母，生我劬勞，欲報深恩，昊天罔極。誰報得罔極厚恩。這禪師救娘不憚身勞困。詩云：永言孝思，孝思惟則。當為天下法，萬年遵」，鄭尚書之子並且也期望能為自己已逝的母親略盡孝道：

【風入松】（小）尚人受我一禮。念卑人有母喪幽冥。我從三歲喪了我母，今年一十六歲了。愧未能超度他靈魂。禪師，你能救母登仙景，須是錫爾類，超我母把天堂共登，不枉了這回相遇聆清訓。你能超度你的令堂，又能超度我的老母，使人各親其親，然後不獨親其親。你的慈悲，滿乾坤。¹³⁵

在《勸善記》裡，忠與孝幾乎是形影不離地相伴出現，反映了在中國傳統文化中，作為一種德行，忠、孝是一體的兩面，「緣來曰忠曰孝曰節，雖其稱名不同，然而盡忠盡孝盡節，究其為善則一」¹³⁶，因此，對君主盡忠如同對父母盡孝一般理所當然且不容置疑。

二、重振權力：君權的表現形式

早在先秦時代，墨子就已經提出以「鬼神」治國之說法：

嘗若鬼神之能賞賢如罰暴也。蓋本施之國家。施之萬民。實所以治國家利萬民之道也。若以為不然。是以吏治官府之不絜廉。男女之為無別者。鬼神見之。民之為淫暴寇亂盜賊。以兵刃毒藥水火。退無罪人乎道路。奪人

¹³⁴ [明]鄭之珍：〈曹府元宵〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

¹³⁵ [明]鄭之珍：〈打獵見犬〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

¹³⁶ [明]鄭之珍：〈過昇天門〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

車馬衣裘。以自利者。有鬼神見之。是以吏治官府不敢不潔廉。見善不敢不賞。見暴不敢不罪。民之為淫暴寇亂盜賊。以兵刃毒藥水火。退無罪人乎道路。奪車馬衣裘。以自利者。由此止。是以莫放幽閒擬乎鬼神之明顯。明有一人畏上誅罰。是以天下治。¹³⁷

墨子認為，官吏不清廉、男女無分別、淫暴、寇亂、盜賊等諸多犯罪行為都會因為人民心中有鬼神的關係而消止，「鬼神見之」、「是以天下治」，無所不在且賞賢罰暴的鬼神能讓人們戒慎守法。

墨子此番「鬼神治國」的觀點，充分說明了封建皇帝如何藉著民間畏鬼敬神的心理，將統治權深入至人民百姓日常生活的每個角落，以達到對社會秩序的控制。對民間來說，無形無聲又全知的他界神鬼比世間禮法更能讓人感到戒慎恐懼，「借助神鬼觀念對民眾身心的束縛，將正統禮法灌輸到人倫世界中，……明有禮樂、幽有鬼神，既是傳統，也是統治術，通過畏懼、恐嚇的嚴厲方式，警策人心，借助有形的禮法世界與無形的鬼神世界，將人的現實行為與精神觀念，一齊收攏在統治者的控制之中」¹³⁸，甚至可以這麼說，統治者的權力以一種無所不在的神鬼觀念的形式表現出來。以下即說明《勸善記》所塑造的神鬼世界是如何束縛民眾的身心，以達到穩定社會、鞏固政權的目的。

（一）神鬼的存在：源遠流長的信仰傳統

若要讓神鬼世界對世人之身心產生束縛作用，首要必先讓人們確信神鬼世界的存在，墨子以「眾人耳目」以及「聖王之事」作為神鬼世界存在的證據，眾人耳目聞見鬼物之故事數不勝數，從聖王之舉止亦可見其敬神畏鬼之心，《勸善記》也正是從這兩方面強化神鬼世界的真實性。

關於《勸善記》如何以「眾人耳目」來真實化神鬼世界，劉青提的地獄經歷即是最鮮明的例子，劉青提正是因為己身罪惡而被玉皇打入地獄、遭各殿大王處

¹³⁷ 〈明鬼下〉，《墨子閒詁》（臺北：臺灣莒光圖書中心），卷 8。

¹³⁸ 王楮：《鬼節超度與勸善目連》（臺北：國家出版社，2010 年），頁 190-191。

以酷刑，此外，觀音在羅卜西行見佛的途中頻頻化身試其道心、進而現身救難，甚至直接吩咐羅卜，「我今賜你聖像去，一路將來護爾身。若是途中遇苦難，高叫南無觀世音」¹³⁹，更是一段觀音顯聖的事蹟，事實上，《勸善記》本身就是一部庶民百姓聞見神鬼現形的見證故事。

面對持無鬼論者，《勸善記》除了直接讓神鬼現身作為說服手段，有時則借助中國傳統文化中崇拜先人的心理，搬出古之聖賢來對劇中為惡之人、同時也對著舞臺下的觀眾說教：

（淨）爺爺，非干小的不敬鬼神，不知鬼神住在那裡？

（末）天曹之神住在天宮，地府之神住在地下。但人在塵中不見塵，鬼在地下不見地。地下之鬼，何處無之？你徒據陳談，以鬼神為不足信，那知二帝三王敬天以勤民，周公孔子制祭以報本，正以鬼神德盛故也。

【念奴嬌序】（末）論鬼神德盛，聖人制禮，使齋明盛服欽承。只見他著顯洋洋，流動處，如在其上，如在其左右，昭昭充滿乾坤。推本，天施地生，故郊社以事上帝；祖功宗德，故禘嘗以祀其先。郊社兼修，禘嘗迭舉，享親享帝豈無因。你緣何偏云不信？（淨）爺爺，小人有過，伏乞筆下超生。（合）（末）到而今，正是江心補漏，說什麼筆下超生！¹⁴⁰

已遭鬼使捉拿的鬼犯一針見血地點出了世人不敬神鬼、不信神鬼的真正原因：「不知鬼神住在那裡」，由於「神鬼無形無聲，世人不見不聞」¹⁴¹，神鬼的存在成為一大問號，《勸善記》在此不僅讓城隍（末）親自現身釋疑，並以「聖王之事」作為神鬼存在的證據，堯、舜、夏禹、商湯、周文王和周武王，以及周公、孔子等古之聖人皆謹慎誠心地敬天、祭祖，他們為什麼不嫌勞煩地在每個重要時刻以豐厚的祭品、貴重的禮器來事上帝、祀祖先，「郊社兼修，禘嘗迭舉，享親享帝豈無因」，難道不正是因為「鬼神德盛」？

¹³⁹ [明]鄭之珍：〈過黑松林〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

¹⁴⁰ [明]鄭之珍：〈城隍起解〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

¹⁴¹ [明]鄭之珍：〈公作行路〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。



除了「古者聖王必以鬼神為，其務鬼神厚矣」¹⁴²，今人的種種祭祀行為更是神鬼存在的最有力證據：

【山坡羊】(末) 嘆世上人心都不古，論地獄便說是沒有。不思量陰陽只是一理，在生為人，死後為神。又何須偏僻，偏僻出此輕狂口。做官的不信鬼神，如何先拜城隍？做秀才不信鬼神，如何先拜孔廟？世上人家，那一家堂上沒有香火？那一個墳頭不掛紙錢？伊所行，分明都是敬鬼，你如何故把我輕譏話。那時候把機關用盡，正好修時不肯修。(夫) 都知追悔了。(末) 而今到此追思也，正是船到江心思補漏。(合) 淹留，恨悠悠那日休；憂愁，濮簌簌珠淚流。¹⁴³

做官的拜城隍、做秀才的拜孔廟，家家戶戶堂上的香火、墳頭上的紙錢，每一件都是神鬼存在的證據，且這些祭祀行為又暗示著「在生為人，死後為神」，進一步證實了，所謂的神鬼其實就是已去世的祖先。

(二) 神鬼的束縛：全景敞視主義

邊沁 (Bentham) 曾提出一種監獄型態：全景敞視建築 (Panopticon)，此種監獄構造為四周是一個環形建築、中心是一座瞭望塔，瞭望塔有一圈大窗戶，對著被分成許多間囚室的環形建築，每間囚室也都有窗戶與瞭望塔的窗戶相對。根據這種監獄型態，邊沁提出一項原則：權力是可見的但又是無法確知的，「所謂『可見的』，即被囚禁者應不斷地目睹著窺視他的中心瞭望塔的高大輪廓。所謂『無法確知的』，即被囚禁者應該在任何時候都不知道自己是否被窺視。……在環形邊緣，人徹底被觀看，但不能觀看；在中心瞭望塔，人能觀看一切，但不會被觀看到」，此種虛構的觀看與被觀看的關係產生出一種真實的征服，不確定的監視關係形成確定的束縛作用，傅柯 (Michel Foucault) 將之稱為「全景敞視主義」

(Panopticism)¹⁴⁴。神鬼觀念對民眾身心所造成的束縛，統治者藉著神鬼世界所掌握的權力，正可以用全景敞視主義來解釋。

¹⁴² 〈明鬼下〉，《墨子閒詁》(臺北：臺灣莒光圖書中心)，卷 8。

¹⁴³ [明] 鄭之珍：〈四殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》(高石山房本)，下卷。

¹⁴⁴ 米歇爾·福柯 (Michel Foucault) 著，劉北成、楊遠嬰譯：《規訓與懲罰：監獄的誕生》(北京：生活·讀書·新知三聯書店，2012 年)，頁 219-256。

首先，根據邊沁的定義，此種權力是「可見的」，《勸善記》中神鬼的無所不知、無所不在正是此種可見性的表現。整本《勸善記》不斷強調神鬼的全知，如上卷〈傅相昇天〉所云：「天有眼看得最高」、「天有耳聽得最高」、「天有性記得最高」，又如在許多齣反覆出現的「人間私語，天聞若雷」，上卷〈觀音生日〉中觀音亦自云：「世人有喜怒哀樂之音，我能知喜怒哀樂之意」。以下劉青提（夫）與地獄第二殿楚江王（外）的對話，更是清楚反映了民間所相信的無所不知的神鬼：

【大趺鼓】（外）湛湛青天不可欺，你誓詞一出，駟馬難追。須知陰府加人罪，只為陽間作事非。（合）奉勸世人，立誓之時須當三思。（外下）

【前腔】（夫）悔吾行與誓相違，豈料我陽間過失，陰府詳知。（眾）試將地獄重重問，往古來今放過誰？（合前）（夫下）¹⁴⁵

劉青提於花園立誓，「上有青天，下有黃泉，日月三官聽我言：劉氏青提若還背子開葷，又將白骨埋在此間呵，七孔皆流鮮血死，重重地獄受災愆」，甫言畢，鬼使即鎖拿劉青提之魂扯下舞臺，舞臺上的劉青提之身則隨即昏懵、七孔流血¹⁴⁶；此幕此景對於觀戲民眾來說，不無具有駭人的警示作用，神鬼彷彿隨立在側，自身的言行舉止皆是毫無時差、準確無誤地傳入神鬼耳中。神鬼對於世人的束縛，就在「人心纔起鬼先知」¹⁴⁷、「陽間過失，陰府詳知」的狀況下，收到巨大的成效，使得人人在行為前皆「須當三思」。

除了具體化神鬼的感官以表現神鬼的可見之外，民間亦將神鬼的存在做了具體的描述，神鬼存在於家中廚房（竈司〔外〕）、存在於鄰里之間（土地〔丑〕、社令〔末〕），隨時記錄著人們的一言一行：

【一剪梅】（外）南方火德顯靈威，見即書之，聞即書之。每逢晦日上天墀，善也宣披，惡也宣披。

… …

¹⁴⁵ [明] 鄭之珍：〈二殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

¹⁴⁶ [明] 鄭之珍：〈花園捉魂〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

¹⁴⁷ [明] 鄭之珍：〈閻羅接旨〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。



【前腔】(丑) 門宮土地職雖卑，言也先知，行也先知。(末) 春秋社令地之祇，好也難欺，歹也難欺。¹⁴⁸

神鬼也存在於每個人的頭上三尺(萬事勸人休碌碌，舉頭三尺有神明)¹⁴⁹，甚至無所不在(山川處處有神靈，體察人間仁不仁)¹⁵⁰。神鬼的無所不知如同環形建築的中心瞭望塔觀望著每個房間，神鬼的無所不在彷彿瞭望塔的高大輪廓占據房間窗口的所有視線。

根據邊沁的第二個定義，此種權力是「無法確知的」，無法確知的窺視會讓人時刻警戒，但也可能會讓人心存僥倖，《勸善記》中惡人因為對「天」的懷疑所產生的僥倖心理正反映了此種無法確知性，以〈拐子相邀〉一齣為例：

【三棒鼓】(淨) 平生手段與天齊，拐殺人時總不知。呆人我便欺，乖人我便迷。任是閻羅天子，判官小鬼，也索落在咱圈套子裡。

自家張焉有是也。生來伶俐，負包天羅地之胸襟；遇事機關，擅捉虎拿龍之手段。他心明如日月，遮蔽無難；我才捷似風雷，施為有法。今聞傅羅卜性好布施，又見黃沙渡橋造未成，我而今假寫化緣疏簿，某大人捨多少，某財主捨若干，抄題他幾百兩銀子。又有朋友名喚段以人，慣造假銀，與他商議，拿假銀百兩兌換他的紋銀，豈不是個小小富貴？不免前去見段兄則個。(行介) 段兄在家否？

【普賢歌】(丑) 昨宵飲酒醉如泥，日上三竿睡未起。忽聽叫聲低，慌忙起著衣。未審何人來到此。(見介)(敘事介)

(丑) 此計卻高，只是傅齋公看經念佛之人，不當騙他。

【皂羅袍】(淨) 嘆舉世昏昏醉夢，好看經念佛結甚陰功？豈知道天高視遠聽朦朧，全然不為他心動。(合) 那騙人的致富，安分的守窮，聰明的歿死，奸詐的壽終。區區本分成合用！

¹⁴⁸ [明] 鄭之珍：〈司命議事〉，《新編目連救母勸善戲文》(高石山房本)，中卷。

¹⁴⁹ [明] 鄭之珍：〈肉饅齋僧〉、〈劉氏自嘆〉，《新編目連救母勸善戲文》(高石山房本)，上卷、中卷。

¹⁵⁰ [明] 鄭之珍：〈城隍起解〉，《新編目連救母勸善戲文》(高石山房本)，中卷。



（丑）小弟愚見，與尊兄不同。

（淨）怎的不同？

【前腔】（丑）我有過心常自訟。（淨）已矣乎！吾未見其過而內自訟者也。老兄自訟為何？（丑）怕人言道我玷辱了宗祖門風。（淨）噫！你的祖宗也不足法，人言也不足恤。（丑）人道得不好：拐子拐子，天雷打死。怕皇天生變不相容。（淨）喏，天變也不足畏。（丑）好也，今日得老兄「三不足」之說，可以破小弟之愚了。我從今心不生驚恐。（合前）

（淨）小弟先去，老兄就來。

（丑）自有分曉。

（淨）莫笑商量用歹心，世情宜假不宜真。

（丑）不用再三親囑咐，想來都是會中人。¹⁵¹

張焉有、段以人兩人雖然相信神鬼的存在，但由於世間總是「騙人的致富，安分的守窮，聰明的夭死，奸詐的壽終」，因此認為「天高視遠聽朦朧」，縱然神鬼無所不知、無所不在，但仍然有其未窺視到的世間角落，抱著對天的懷疑／無法確知、懷著僥倖心理，兩人甚至說出「天變也不足畏」。

無法確知性也反映在神鬼懲罰的突然降臨，例如張焉有、段以人在順利騙得傅羅卜一百兩銀子而正沾沾自喜之時，卻被天雷打死，屍首甚至還被大風吹入湖中；又如搬唆使嘴的婦人，看似成功地捏造了關於鄰人張娘子的謠言，使得張氏「閉門屋裡坐，禍從天上來」，但最後造謠的婦人也無端被雷公電母擊斃，落入湖中¹⁵²。為惡之後，不知何時降臨的神鬼懲罰，不但使人們對於無法確知的窺視感到更加戒慎恐懼，更重要的是，也消除了世人之僥倖心態，統治者對社會秩序的控制就這樣藉著神鬼觀念深深地伸入百姓的生活、心靈之中。

¹⁵¹ [明]鄭之珍：〈拐子相邀〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

¹⁵² [明]鄭之珍：〈社令插旗〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。



第五章 目連戲中的神鬼想像（二）

第一節 關於神鬼想像的宗教觀

目連戲自誕生之初，就與佛教盂蘭盆會緊密相連，此一佛教節日後來與道教中元普渡結合，並配合儒家祀先祭祖的傳統，目連戲也開始了與儒、釋、道三教不可分割的關係。《勸善記》中即經常出現三教傳道的情節，例如上卷〈齋僧齋道〉一齣，僧人、道人與傅相談論釋家的明心見性、道家的修心煉性、儒家的存心養性之道，中卷〈齋僧濟貧〉中，道士、和尚向傅羅卜講論大道之原、浮屠之法，下卷〈師友講道〉更是直接將《心經》、《妙法蓮華經》、《救苦經》等佛教經典的經文重現在劇中。

如同前文曾提及的，中國傳統民間社會對宗教信仰的需求不同於西方社會，相較來自對探求宇宙生命的根源與意義的渴望，其實更來自於在現實生活中對趨吉避凶、富貴長壽的追求，因此，儘管《勸善記》與宗教信仰的關聯如此緊密，但其「重心不僅不是而且也無法向民眾宣講教義，人民所看重的應該是在它足以滿足宗教功利性、實用性的功能層面上」¹。中國民間社會此種不同於西方社會追求神聖性、超越性的宗教終極關懷，與根植在中國社會裡的儒家思想有關，儒家實踐性、入世性的性格鮮明，孔子讚許的君子之道是「其行己也恭，其事上也敬，其養民也惠，其使民也義。」²而整本《論語》討論的也都是關於為人處世的方法與人際關係的準則，例如：「事父母能竭其力，事君能致其身，與朋友交言而有信。」³「伯夷、叔齊不念舊惡，怨是用希。」⁴談的是人際之間的互動，「吾日三省吾身：

¹ 郝譽翔：《民間目連戲中庶民文化之探討：以宗教、道德與小戲為核心》（臺北：文史哲出版社，1998年），頁32。

² 〔南宋〕朱熹著，徐德明校點：〈公冶長第五〉，《四書章句集註》（上海：上海古籍出版社，2001年），卷3，頁92。

³ 〔南宋〕朱熹著，徐德明校點：〈學而第一〉，《四書章句集註》（上海：上海古籍出版社，2001年），卷1，頁58。

⁴ 〔南宋〕朱熹著，徐德明校點：〈公冶長第五〉，《四書章句集註》（上海：上海古籍出版社，2001年），卷3，頁94。

為人謀而不忠乎？與朋友交而不信乎？傳不習乎？」⁵「吾十有五而志於學，三十而立，四十而不惑，五十而知天命，六十而耳順，七十而從心所欲，不踰矩。」⁶「舉直錯諸枉，則民服；舉枉錯諸直，則民不服。」⁷則是教導人們修身齊家治國平天下的方法。其實不只是儒家，奠基整個中國思想體系的諸子學說幾乎都帶有世俗功利的色彩，如陳詠明所言：

由於諸子學說都含有針對特別緊迫的社會現實問題而提供對策的性質，又處於諸侯力爭的特殊歷史背景中，所以一般皆帶有非宗教性的理性主義成分。縱使是極力提倡尊天明鬼的墨家，其注意力也聚焦在解決現實社會問題上，表現出很強的世俗功利色彩，並沒有著力建設一種宗教。⁸

思想哲學的人世性格形成中國人的現實主義，這種現實主義表現在人生上，即是對塵世的熱愛，「在中國人生活的理想中，有一種固執的東西存在」，那是「一種地地道道、全心全意地對庸常生活本能的喜歡」，中國人「熱愛生活，這個由國王和乞丐，強盜和僧侶，喪禮和婚禮，分娩與病患，夕陽與雨夜，節日飲宴與酒館喧鬧所組成的生活」⁹。

因此，本節將要討論的《勸善記》中所反映的宗教觀指的不是儒、釋、道三教的教義或理論（事實上，這也不是中國宗教精神中最重要的主題），而是著重於庶民百姓如何透過宗教信仰、神鬼信仰去面對、處理其所熱愛的現實人生，《勸善記》如何透過神鬼表達世人對塵世生活的美好願望。

一、輪迴觀與宿命論：坦然與積極的人生觀

生命輪迴觀念最早出自佛教信仰，「按照佛家的理論，一切有情眾生都必須為

⁵ 〔南宋〕朱熹著，徐德明校點：〈學而第一〉，《四書章句集註》（上海：上海古籍出版社，2001年），卷1，頁57。

⁶ 〔南宋〕朱熹著，徐德明校點：〈為政第二〉，《四書章句集註》（上海：上海古籍出版社，2001年），卷1，頁63-64。

⁷ 〔南宋〕朱熹著，徐德明校點：〈為政第二〉，《四書章句集註》（上海：上海古籍出版社，2001年），卷1，頁68。

⁸ 陳詠明：《儒學與中國宗教傳統》（北京：宗教文化出版社，2003年），頁130。

⁹ 林語堂著，郝志東、沈益洪譯：《中國人》（香港：三聯書店，2003年），頁96。

自己的行為負責，因為這種業力會一直存在下去，就如車輪一樣旋轉無已，輪迴於現在、過去和未來三世，在六道（天上、人間、阿修羅、地獄、餓鬼、畜生）、四生（胎生、卵生、化生、溼生）中輪迴不已」¹⁰，因此，此生的命運都是前幾世業力的結果，人生的境遇皆依照預定的宿命發生。前文已述，輪迴觀讓中國人能以較坦然的心態面對死亡，甚至能夠自我勸解地將死亡視為行善所得之善報；伴隨著輪迴觀而產生的宿命論，則幫助人們消化塵世生活中的失敗與沮喪。

輪迴觀與宿命論在中國人的人生中扮演了相當重要的角色。

馮友蘭分析中國古文獻中的「天」，認為在中國文字中，「天」有時代表了「運命之天」，意指人生中無可奈何之事，如孟子所說「若夫成功則天也」¹¹；《論語》有「五十而知天命」，朱熹註：「天命，即天道之流行而賦於物者，乃事物所以當然之故也。」¹²陳詠明認為，朱熹在此對孔子「天命」的解釋，指的即是一種不可抗拒的命運，「這裡，所謂『天道之流行而賦於物者』中的『流行』，就不是有意的安排，是自然運動中自然而然產生的，自然而不知其然稟領的命運。如同隨風飄落的樹葉，在風的舒捲中落到哪裡是不確定的。但風過後，此葉與彼葉落處之不同又是自然形成的必然性狀態」，陳詠明並以郭店楚簡中的《性自命出》、《成之聞之》、《窮達以時》等儒家著作為佐證，說明孔子所談的天命，乃指際遇命運、具有一種盲目的必然性，即後世所說之宿命¹³。

在宿命論之下，生命裡的種種順遂或失敗都是命中註定，面對個人社會階級的不同、甚至不公，人們只能坦然面對，《勸善記》對此做了很如實的反映：

（外）乾稱父，坤稱母，普天之下總是一家。緣何富貴貧苦，懸絕如此？

¹⁰ 袁書會：〈談談變文中的業報輪迴思想：以《目連變文》為中心〉，《西藏民族學院學報》（哲學社會科學版）第 27 卷第 5 期（2006 年 9 月），頁 57。

¹¹ 「在中國文字中，所謂天有五義：曰物質之天，即與地相對之天。曰主宰之天，即所謂皇天上帝，有人格的天帝。曰運命之天，乃指人生中吾人所無奈何者，如孟子所謂『若夫成功則天也』之天是也。曰自然之天，乃指自然之運行，如《荀子·天論篇》所說之天是也。曰義理之天，乃謂宇宙之最高原理，如《中庸》所說『天命之為性』之天是也。」馮友蘭：《中國哲學史（增訂本）》（臺北：臺灣商務印書館，1993 年），頁 55。

¹² 〔南宋〕朱熹著，徐德明校點：〈為政第二〉，《四書章句集註》（上海：上海古籍出版社，2001 年），卷 1，頁 63。

¹³ 陳詠明：《儒學與中國宗教傳統》（北京：宗教文化出版社，2003 年），頁 159-172。



(丑)財主天之生。人雖同，人之存心不一，是以有上品、中品、下品之不同了。

(外)據爾所見，何為上品？

【駐雲飛】(丑)那將相公侯，衣紫腰金第一流。腹內珠璣吐，筆下龍蛇走。修，名著鳳凰樓。(合)這是他前世修行，故得今生受，也是同天共日頭。

(外)何為中品？

【駐雲飛】(淨)無憂無慮，說甚高封萬戶侯？食有千鍾粟，居有黃金屋。修，肥馬衣輕裘。(合前)

(外)何為下品？

【駐雲飛】(丑、淨)多慮多憂，終日街頭喊叫求。凍餒難禁受，苦楚憑誰訴？羞，兩眼淚交流。這是我前世不修，故得今生受。也是同天共日頭。¹⁴

《勸善記》除了點出上品、中品、下品之人的命運懸絕如此皆是天之生、命之該，又進一步說明這樣的命中註定其實都是有原因的，「前世修，今生受」，在生命輪迴的觀念之下，今生的所有失敗皆是前世積累的結果。

對於庶民百姓來說，這種因生命輪迴而產生的宿命論成為很好的「一個平息現實失敗所帶來沮喪的工具」¹⁵：

(丑、淨又上)(淨奪丑米作一袋)(丑抓淨腳奪米裝下)(淨跌倒哭唱)

【駐雲飛】咳喏！抓得我鮮血流漣，傷骨傷筋痛怎言。我要將他騙，他反乘咱現。嗟！我今自埋怨，好心偏！我與他一般殘疾，一樣顛連，一路同來，一齊共轉。如何我見他財便肆貪心，把個初心變。昔日螳螂去捕蟬，豈知黃雀在身邊。黃雀又被金彈打，打彈人被虎來纏。老虎跑在山頭過，一跤跌死石巖前。奉勸世間君子聽，有無貧富總由天。若是起心不良善，欺得人時欺不得天！（疊）¹⁶

此段貧人的唱詞，除了是在懺悔自身的貪念，亦準確地描繪出宿命論對於一般民

¹⁴ [明]鄭之珍：〈博施濟眾〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

¹⁵ 郝譽翔：《民間目連戲中庶民文化之探討：以宗教、道德與小戲為核心》（臺北：文史哲出版社，1998年），頁110。

¹⁶ [明]鄭之珍：〈博施濟眾〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

眾心靈所起的作用，人生的悲痛都源自於命運的力量，貧人自身的殘疾與顛連，甚至蟬、螳螂、黃雀、打彈人、老虎的「不幸」，都是由於「有無貧富總由天」，把面對現實困境的所有無能為力都歸咎於「命該如此」，宿命論似乎讓人更能心靈平靜地接受失敗，如劉賈勸慰劉青提喪夫之痛時所言：

【半天飛】(夫上) 兄弟登門，搵不住汪汪兩淚零。(見介) 兄弟，往常到此，姊夫必相迎迓。今日不見他蹤影。(淨) 姊姊且自寬解。(夫) 怎解咱愁悶。(淨) 姊姊你聽：我勸你莫悲疼、且安心。常言道聚散由天，生死皆由命。莫哭莫哭。世事若還哭得轉，我亦千愁淚萬行。只是一死須知不再生。(疊)¹⁷

亦如寒山、拾得兩人對金銀富貴的討論：

【紅衲襖】(末) 你得與失誰知是命所關，去與來誰知是天所管。命該富天使你積似山，命該窮天使你容易散。奉勸世上人，明中去不用慳，暗裡來不用貪。傳羅卜他能重義輕財也，天向陰中百倍還。¹⁸

既然生死皆由命、富窮天所管，那麼面對富貴來去就不用慳、不用貪，面對生離死別亦莫悲疼、且安心，劉賈之言「世事若還哭得轉，我亦千愁淚萬行」，正深刻體現了人們在壓倒一切的命運面前無能為力、徒勞無功時的平靜與坦然，中國人的宿命論帶來的不是自怨自艾，反而是樂觀。

如前所言，對於中國人來說，宿命論的作用是在於平息失敗所帶來的沮喪，但是並不代表就此接受所有的失敗，宿命論並未使人喪失自由和責任，因為這是以輪迴觀為前提的宿命論。馮友蘭曾以打牌比喻人生：

人生如打牌，所以一人在其一生中所有之成敗，一部分是因其用力之多少，一部分是因其命運之好壞。《列子》有〈力命〉篇，說力與命間之爭辯。對於過去之事，力是全無用處。對於將來之事，力雖努力為之，亦不敢保一定成功，因對於將來，力不能保無不幸底意外。¹⁹

¹⁷ [明] 鄭之珍：〈勸姊開葷〉，《新編目連救母勸善戲文》(高石山房本)，上卷。

¹⁸ [明] 鄭之珍：〈招財買貨〉，《新編目連救母勸善戲文》(高石山房本)，上卷。

¹⁹ 馮友蘭：《新理學》，收於馮友蘭：《三松堂全集》第4卷(鄭州：河南人民出版社，2000年)，

人生如同打牌，過去之事、天生宿命只能接受（命），但是將來之事、後天狀態有機會得到改變（力），此處的「將來之事」或許可以擴大解釋為生命輪迴之下的後世，人之命運並不是完全不可解而無法控制的，此生的存心善惡將影響來生的幸福或挫折。《勸善記》亦反映了民間這種對待命運的積極傾向，例如地獄第十殿轉輪王所言：「轉移之機雖在於我，輪該之次實係於人」²⁰，命運一部分被掌握在神鬼手中，另一部分則是決定於個人，此生命運以宿命論平靜接受，來世狀態則靠輪迴觀積極扭轉。

人們如何藉著宿命論與輪迴觀來面對現實人生的旦夕禍福，以下這一個例子做了很好的詮釋：

【半天飛】（占）淚雨盈眸，說起令人羞上羞。奴本良家後，落在虔婆手。嗒！嘆我前世不曾修，恨悠悠，因此上把雲雨情收。撇開花柳，削髮為尼，願把清貧守。幸遇齋公，又逢尼姑，央凡二位勸解媽媽。休得將人作馬牛。（疊）

【前腔】（生）這丫頭不必多憂，那媽媽你得放手時須放手。（生問占）你肯真心修行？（占）真意修行了。（生問丑）你原用多少銀子討此丫頭？（丑）一百兩。（生）不打緊要。（向占唱）你果入空門路，我代你將身贖。（丑）你討他做妾？（生）嗒！將他託付這尼姑帶為徒，把素持齋，念佛看經，就結來生福。若問前世因，今生受者是；若問後世因，今生作者是。媽媽若能修行，來生必享富貴，斷不為娼了。我勸你修時你也急急修。（疊）

（丑）原來老人家前世不修，今世為娼。咳！²¹

落入風月場所的風塵女子將自己的不幸歸之於「前世不曾修」所導致的今生宿命，面對無可改變的過去所帶來的淚與恨，女子以宿命論來自我勸解，但「來生福」仍舊掌握在自己手裡，「後世因」將取決於這一世的選擇，因此風塵女子決定「撇開花柳，削髮為尼，願把清貧守」，以求來生能享富貴、不再為娼，這正是輪迴觀

頁 176。

²⁰ [明] 鄭之珍：〈十殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

²¹ [明] 鄭之珍：〈齋僧濟貧〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

為人們帶來的積極作用。

事實上，輪迴觀與宿命論正是中國戲曲裡常見的人生態度，《感天動地竇娥冤》中的竇娥面對自身多舛的身世即言，「莫不是前世裡燒香不到頭，今也波生招禍尤？勸今人早將來世修」，而《勸善記》在反映此一普遍存在於中國戲曲中的人生觀時，除了與大部分劇作一樣，塑造出一個個深信輪迴與宿命的劇中角色，如前文提及的貧人、風塵女子，《勸善記》更透過質疑輪迴與宿命的劉青提，來展現輪迴觀與宿命論是如何作用於中國人的心中：

（外）還要修行。

（夫）還要享用。

（外）豈不聞佛經云：來也空，去也空，貧富不離三界中。勸君早上修修行路，莫到臨時路不通。還要修行。

（夫）豈不聞：風隨氣，氣隨風，一片黃皮裹臭膿。不信但看桃李樹，花開能有幾時紅？還要享用。

（外）豈不聞佛語云：人人知道有來年，家家盡種來年穀。人人知道有來生，何不種取來生福！還要修行。

（夫）就如佛語云：牡丹落盡樹枝空，來年枝上依前紅。如何人似花枝老，紅顏一去無回蹤。還要享用。²²

富貧、貴賤、壽夭是前世留下的宿命，無法強求，但今生的心念舉止卻是可以決定將來禍福的個人選擇，因此李公在得知劉青提違誓開葷之後，苦口婆心地再三規勸劉青提「還要修行」，甚至預言了劉青提若堅持「還要享用」的悲慘下場，「怕天神降災伊怎免？莫如是早聽吾言，免到那陰司受譴」²³，《勸善記》藉著劉青提此一「負面教材」，展示了民間在輪迴觀與宿命論之下，亟於掌握自身命運的企圖。

二、布施與祭祀：來世的幸福與永世的不朽

²² [明]鄭之珍：〈李公勸善〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

²³ [明]鄭之珍：〈李公勸善〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

藉由輪迴觀與宿命論，中國人得以坦然且積極地面對自己的生命，也由於輪迴觀，以仁慈的心面對其他生命，成為一種最值得追求、最值得稱賞的好的人生態度，「它（佛教）教導人們對動物、對自己的同類要仁慈。由於因果報應，一個人死後可能變為一個痛苦的乞丐，或渾身長滿蟲子的狗」，對於熱愛現實人生的中國人來說，現在的每一個善行，除了出於惻隱之心，其實更「都是在為自己將來的幸福投資」²⁴。而對待生命的仁慈之心首先是表現在布施行為上：

（末）我東人存心樂善，絕無半點塵埃；遇事慈悲，卻有十大布施。

（淨、小）何為「十大布施」？

（末）一布施，人家丟棄兒女，故倩奶娘替他撫養。

（淨、小）二布施？

（末）二布施，無倚貧人，寒冬冷月給與衣糧。

（以下問答同）

（末）三布施，有效湯藥，救人疾病。四布施，無依死漢，給與棺材。五布施，賣身子女，替他贖身。六布施，害命生靈，替他買命。七布施，荒年饑歲，米價如常。八布施，道觀僧房，香燈不絕。九布施，佛像朽壞，彩盈金妝。十布施，橋梁崩頹，修完補砌。此其大畧，餘事尚多。… …²⁵

《勸善記》一開篇即藉益利之口詳細描述傅相的十大布施善行，緊接著又在上卷〈博施濟眾〉一齣具體呈現傅相於會緣橋救濟貧難的情景，為貧苦之人送白米、白布，贈衣冠、白銀，甚至捨棺材以讓人得善終，傅相作為《勸善記》中首先超昇天堂、永享快樂的人物，暫且不論在戲文中，傅相的所有善行是出自人文主義的「疲癯殘疾與孤寒，都願他一般飽暖」²⁶，還是出於自利人性的「士庶人為善，則樂保其身」²⁷，「布施是為將來的幸福投資」，傅相確實已為此句代表民間現實主

²⁴ 林語堂著，郝志東、沈益洪譯：《中國人》（香港：三聯書店，2003年），頁117。括號內文字為筆者所加。

²⁵ [明]鄭之珍：〈齋僧齋道〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

²⁶ [明]鄭之珍：〈博施濟眾〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

²⁷ [明]鄭之珍：〈齋僧齋道〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。



義的標語做了最強有力的背書。

一個人死後得先成為鬼魂才會進入輪迴轉世，因此除了布施於活著的人，中國民間也救渡死去的鬼，以求換取幸福的將來：

（僧上）（外）頭陀渡孤。

【佛賺】（眾）王舍城中颯颯悲風起，好人家男女去做賊。事發告到官，死在牢獄裡。這便是囚死的孤魂。（合）來赴甘露會。（走一轉）

【前腔】王舍城中颯颯悲風起，媳婦受不得婆婆氣。冤枉叫皇天，懸在高梁底。這便是吊死的孤魂。（合前）（走）

【前腔】王舍城中颯颯悲風起，好人家女兒賣在勾欄內。受不得亡八氣，跳在長江裡。這便是淪死的孤魂。（合前）（走）

【前腔】王舍城中颯颯悲風起，孤獨鰥寡無衣食。四面去哀求，倒在中途裡。這便是餓死的孤魂。（合前）

【前腔】王舍城中颯颯悲風起，莊家砍柴種田地。遇著那惡虎與毒蛇，傷在深山裡。這便是咬死的孤魂。（合前）

【滴溜子】（眾走唱）可憐見，（疊）孤魂野鬼；掛高幡，（疊）特來招集。

願你都來赴佛會。那寒者添衣，饑者足食，乘此良因，同生樂地。（疊）²⁸

從以上這段引文可以發現，其實救渡眾鬼也有基於另一現實考量，民間認為，死於非命而在人間徘徊的鬼魂是造成地方不寧、災疫、甚至戰禍的原因之一，人們為了獲得安樂的現實生活，於是普渡眾孤魂野鬼、滿足其需求，使其能心滿意足地離開人世間。一切作為與其說是純粹地出於對宗教信仰的虔誠，更不如說是人們出於對塵世的熱愛，因此選擇了由宗教提出的解決之道：取悅引起災禍的孤魂，來面對並解決現實的困厄。

中國人除了準備祭品來普渡無親無故的陌生鬼魂，同時也準備各種齋食、紙錢以祭祀神明與祖先。民間將孤魂野鬼視為造成災疫的亂源，而準備祭品來將其

²⁸ [明]鄭之珍：〈修齋薦父〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），上卷。

請離人世間，神明與祖先則被認為是帶來庇佑的明燈，準備祭品是為了將其目光停留在自己身上，為自己帶來幸福。

在中國人的宗教信仰中，天界、地界、人界之間是彼此相通的，因此民間社會認為，神明雖然具有威嚴，令人敬畏，但由於神明的世界如同人的世界，連帶神明也如同人一樣，具有七情六欲、需要衣食住行，且神明與人之間可以有利益交換的關係²⁹，於是為了幸福的現實生活而有求於神明、獻祭於神明成為中國人的生活日常。例如下卷〈益利見驢〉中強調祭祀神明須誠心：「蓋前愆須當勵行，事神明須當至忱。由來天道明如鏡，纔發願便知聞。」又如中卷〈匠人爭席〉一齣，石匠、木匠、泥水匠為神明鑄爐瓶以求神明恕其罪過：「嗻！賢東既不受這銀子呵，我們都把這工錢結良緣，付與齋公，鑄副爐瓶，獻在神前，懺悔前愆。」而已成鬼魂的劉青提更多次欲收買地獄長官以求免受地獄酷刑：「奴有幾文錢送長官，望乞收下。」³⁰「列位鬼使哥，奴還有幾文錢在此間，望你收下，免我過此滑油山罷。」³¹「長官，還有幾文錢相送，受我一禮。」³²從此可見，對於中國民間社會來說，神明並不是高高在上、不可親近的存在，相反地，神明如同世間之人，有欲望、有需求，人們是可以與之討價還價、對之諂媚巴結的，且也正是因為人性化的神明，使得世間之人為了追求塵世幸福的各種希冀、盼望有了可以請託、拜求的對象。

對已逝先人的宗教祭祀行為也同樣反映出中國民間社會對現實人生的熱愛。在《勸善記》中曾出現兩次祭拜亡逝父母的場景，一次是傅羅卜祭拜劉青提：

【攪箏琶】進酒卮不見你親嘗。孩兒奠饌在案上，望老娘畧起一匙。奠疏食不見你親來享。娘，娘，往日孩兒聲叫，老娘聲應，今日為甚的任孩兒叫了你千聲萬聲，（疊）娘，你半聲兒不應，好教我痛殺殺寸寸兒碎碎的裂斷肝腸。（疊）（跪案前介）娘，痛殺你在生時兒不曾學得返哺慈鳥，到今日娘死後空做個跪乳

²⁹ 翟學偉：《中國社會中的日常權威：關係與權力的歷史社會學研究》（北京：社會科學文獻出版社，2004年），頁79-80。

³⁰ [明]鄭之珍：〈過金錢山〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

³¹ [明]鄭之珍：〈過滑油山〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。

³² [明]鄭之珍：〈過望鄉臺〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。



的羝羊。報不得養育恩天高地廣，訴不盡哀腸悶地久天長。好教我滴溜溜搵
不住珠淚千行。

… …

(焚紙介)

【尾】紙灰兒化作蝴蝶兒飛揚，望你受用了彩幣金箱，脫離了天羅地網。³³

一次是曹賽英於清明節祭拜母親：

(小)紙錢掛起了。

(丑)拜典拜典。(旦拜介)

【綿搭絮】(旦)墳頭高掛紙錢新，聊表孩兒報答娘親養育恩。這紙錢呵，縱
千文怎贖娘身？莫說是紙錢了，就是金錢如山積，也難買娘再回生。兒將紙掛
在墳頭，知我娘親歆不歆。

(丑)上香。(旦上香介)

(丑)一上香，二上香，三上香，俯伏。

【前腔】(旦唱)冥香三上寶爐焚。娘！願得香魂，憑此香煙早降臨。(丑)
奠酒。(旦)捧金樽珠淚盪盪，娘！這杯中盡是心中淚，酒終三獻，淚已流頻。
梅香，我霎時酒已成三獻，只怕一滴何曾到九泉。娘，兒今奠酒在墳前，知我娘親
飲不飲。³⁴

這兩段引文除了將傅羅卜與曹賽英兩人的思親之情描繪得真實且感人，亦如實地
呈現了民間祭祀已逝親人的種種宗教行為，包括準備酒食讓先人飽餐、焚掛紙錢
讓先人於陰間使用。對中國民間社會來說，祭祀祖先最根源的動力或許並不是出
自對宗教的堅信，人們對已逝親人是否真的能享用到後輩子孫準備的酒食、真的
能接收到後輩子孫燃燒的紙錢其實是存有疑慮的，「進酒卮不見你親嘗」，「奠疏食
不見你親來享」，「兒將紙掛在墳頭，知我娘親歆不歆」，「兒今奠酒在墳前，知我娘

³³ [明]鄭之珍：〈羅卜描容〉，《新編目連救母勸善戲文》(高石山房本)，中卷。

³⁴ [明]鄭之珍：〈曹氏清明〉，《新編目連救母勸善戲文》(高石山房本)，下卷。

親飲不飲」，這幾句唱詞，對於劇中角色來說，透露了後輩子孫對於已逝先人的生活是否安樂的擔憂，但同時亦間接反映出民間對此種宗教祭祀行為之存疑。然而，千百年來這樣看似無實質意義的祭祀行為卻從未斷絕，因為在宗教祭祀行為背後所代表的不是人們對宗教信仰的虔誠、而是人們對塵世的眷戀，所謂「備物而不可用也」³⁵，為逝者準備明知不可用的喪品或祭品，是為了滿足人們情感上的需要，而這也正是儒家調和人之情感與理智的折衷之道，「專從理智之觀點待死者，斷其無知，則為不仁。專從情感之觀點待死者，斷其有知，則為不智。折衷於二者，為死者『備物而不可用。』為之『備物』者，冀其能用，所以副吾人情感之期望也。『不可用』者，吾人理智明知死者之不能用之也」³⁶。

在祭祀這樣的儀式行為中，一方面，去世的人物可以繼續像生者一樣對自己的子孫表示關心，基於長輩對晚輩的寵溺，已逝先人對於後世子孫來說，是如同神明一般的存在，是有求必應的對象；另一方面，祖先也需要在世子孫的關心照顧，例如為他們援助食物、提供紙錢，祭祀行為讓已經離世的親人彷彿從未離開。如同錢穆所說：「西方人的不朽，在其死後到別一個世界去；中國人的不朽，則在他死後依然留在這一個世界內」³⁷，在祭祀儀式中，鬼彷彿得到永生，「蓋在祭祀中，此鬼得彷彿重現於現在，現於現在，乃所謂生者之真正底意義也。古以立德、立言、立功為三不朽。此所謂不朽者，即指此所說程度較大之永生」³⁸，祭祖行為源自於中國人對「不朽」的追求，而中國人所追求的「不朽」體現了其對塵世的眷戀與熱愛。

第二節 關於神鬼想像的美學觀

張岱在其《陶庵夢憶》中，對目連戲演出時的現場氣氛與觀眾反應曾有過生

³⁵ [清]孫希旦撰，沈嘯寰、王星賢點校：〈檀弓下第四之一〉，《禮記集解》（臺北：文史哲出版社，1990年），卷10，頁264-265。

³⁶ 馮友蘭：《中國哲學史（增訂本）》（臺北：臺灣商務印書館，1993年），頁420。

³⁷ 錢穆：《靈魂與心》，頁11，收於錢穆：《錢賓四先生全集》（臺北：聯經出版，1995年）。

³⁸ 馮友蘭：《新理學》，收於馮友蘭：《三松堂全集》第4卷（鄭州：河南人民出版社，2000年），頁178。



動的描述，他形容目連戲中的地獄場景逼真嚇人彷彿吳道子的「地獄變相圖」，舞臺下的觀眾個個被嚇得「人心惴惴，燈下面皆鬼色」，但同時，演至某些段落時，觀眾卻又「萬餘人齊聲吶喊」，充滿嘉年華般的狂歡氣氛³⁹。

本小節即從目連戲與觀眾之間的互動交流著眼，討論目連戲所引起的哄笑狂歡與恐懼效應，從民眾觀看鬼戲時的心理狀態一窺中國庶民文化的本質。

一、哄笑狂歡：庶民文化的展現

祁彪佳在其《遠山堂曲品》曾如此評論目連戲：

全不知音調，第效乞食瞽兒，沿門叫唱耳。無奈愚民佞佛，凡百有九折，以三日夜演之，闐動村社。⁴⁰

近人黃裳、朱恒夫皆認為，祁彪佳於此所指的目連戲即是鄭之珍所編的《勸善記》⁴¹，暫且不論祁彪佳以其文人眼光對目連戲的批評是否公允，我們的確在祁彪佳的評論紀錄中看到了目連戲演出時「闐動村社」的哄笑狂歡氣氛。

（一）哄笑：逗趣的神鬼形象

庶民娛樂不追求意義、也不講究深度，此為庶民文化的特色之一，約翰·菲斯克（John Fiske）即指出，庶民文本經常被認為是「簡易的」、「病態的」、「甜膩的」以及「饜膩的」⁴²，庶民文化的樂趣往往產生自對於他人失敗的訕笑，或是出於感知到不協調現象的荒謬感，因此戲劇舞臺上人物的跌倒、驚慌、無知等種種醜態，以及各種不符合常理的情境，常常能引起觀眾的笑聲，而目連戲所帶來的笑聲首先就是來自於其所塑造的充滿性格缺陷而逗趣的神鬼形象。

《勸善記》中的神鬼特別愛耍嘴皮，例如掌管金橋、銀橋、奈河橋的橋梁刺史（丑）就開了一個關於字形的玩笑：

³⁹ [明]張岱：《陶庵夢憶》（臺北：金楓出版社，1986年），卷6，「目蓮戲」條，頁79。

⁴⁰ [明]祁彪佳著，黃裳校錄：〈雜調〉，《遠山堂明曲品劇品校錄》（上海：古典文學出版社，1957年），「勸善」條，頁134-135。

⁴¹ [明]祁彪佳著，黃裳校錄：〈雜調〉，《遠山堂明曲品劇品校錄》（上海：古典文學出版社，1957年），「勸善」條，頁134-135；朱恒夫：〈明清目連戲散論〉，《中華戲曲》第2輯（1986年10月），頁95。

⁴² 約翰·菲斯克（John Fiske）著，陳正國譯：《瞭解庶民文化》（臺北：萬象，1993年），頁140。



（丑）……（寫介）善人無奈惡人何，惡漢偏將善漢磨。善者金銀橋上過，惡人請過奈河橋。妙哉妙哉！（又）河中滾滾水揚波，橋下銅蛇鐵犬多。世上惡人無可奈，奈河橋上奈何他。沙哉沙哉！

（末）怎麼叫做「沙哉」？

（丑）「沙」字與「妙」字相近，妙不過了就是沙也。將這詩去門外張掛。⁴³橋梁刺史的賣弄才識正顯示了其無知的性格，觀眾就在對這類不完美人物的嘲笑中得到樂趣。又如被打入第四殿地獄的鬼犯，在地獄酷刑面前，竟然還有心情展開詩詞比賽，〈四殿尋母〉一齣開頭，劉青提與其他鬼犯先是哀嘆不見天日的地獄、不順人情的法度、難禁受的苦楚、難解脫的枷鎖，地獄的種種都讓人頻頻受罪、憂愁不止，接著，劉青提自嘆自問，「這樣憂愁，天地之間那一件可比」，此時，由丑、淨所扮演的鬼犯竟然開始出口成章地競相以古人詩詞來形容地獄之愁苦：

（夫）陽世作事差池，陰司受諸苦楚。過了三殿，到此四殿，收在獄中，不見天日。這樣憂愁，天地之間那一件可比！

（丑）古人云：憂端如山來，瀕洞不可測。山可比也。

（淨）比不得。古人云：曾量東海水，看取淺深愁。水可比也。

（丑）水比不得，還是山可比。古人云：夕陽樓上山重疊，未比春愁一倍多。

（淨）山比不得，還是水可比。古人云：問君卻有幾多愁，恰似一江春水向東流。又云：落紅萬點愁如海。

（丑）山可比！

（淨）水可比！（作相關介）

（小）這些鬼囚可惡，可惡！一個拗山，一個拗水，地獄還要相爭，真是死也不改性了。

（夫）你們二人不必拗山拗水。古人云：試問閒愁知幾許，一川煙柳，滿

⁴³ [明]鄭之珍：〈過奈河橋〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），中卷。



城飛絮，梅子黃時雨。

（丑、淨）這個真可比也！⁴⁴

在上引這段對話中，總共援用了六首詩詞作品⁴⁵，且這裡對於地獄之愁的形容其實也是化用自南宋羅大經的《鶴林玉露》⁴⁶，但是此處的兩鬼犯，一個是殺人放火的茅山麁、一個是偷盜搬唆的秋狗奴，兩人都不是飽讀詩書、談吐風雅的書生、小姐，因此此段既不符合角色身分、又略顯突兀的地獄形容應可看作鄭之珍身為文人的炫才，而文人於此處的「調書袋」卻意外形成某種「笑料」，由於鬼犯之間的詩詞競賽與其身處情境的極端不協調，在即將被處以浸油鍋、抱銅柱等地獄酷刑之時，竟然還有閒情逸致吟詩作對，這種預期狀況與實際情形的反差所造成的荒謬感往往能引起觀眾的笑聲。

經常於目連戲中出現的勾魂使者「無常」，則是最能代表逗趣神鬼的舞臺形象。魯迅在看過無常的演出後曾說過，若要與鬼結交朋友，無常是最妥當的選擇⁴⁷，這正是由於庶民所塑造出的無常的舞臺形象使然。浙江新昌調腔劇團在一九九一年十月五日於戶外搭臺演出的〈跳無常〉⁴⁸重現魯迅當年看過的無常演出，整場戲在描述無常如何利用自己的鬼魂身分，逗弄看不見鬼魂的村民，充分表現了無常調皮可愛的個性，以及村民驚嚇奔忙的窘貌：扮演村民的演員拿著香案、紙錢、酒食等祭品上臺，扮演無常的演員則在村民身後亦步亦趨跟著，無常一下子拿手

⁴⁴ [明]鄭之珍：〈四殿尋母〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

⁴⁵ 「憂端如山來，瀕洞不可測」出自杜甫詩《自京赴奉先縣詠懷五百字》，「曾量東海水，看取淺深愁」出自李群玉詩《兩夜呈長官》，「夕陽樓上山重疊，未比春愁一倍多」語出趙嘏，「問君卻有幾多愁，恰似一江春水向東流」出自李煜詞【虞美人】，「落紅萬點愁如海」出自秦觀詞【千秋歲】，「試問閒愁知幾許，一川煙柳，滿城飛絮，梅子黃時雨」出自賀鑄詞【青玉案】。以上詩詞依序參見戴君仁編註：《詩選》（臺北：文化大學，1981年），頁249-251；[唐]李群玉著，羊春秋輯註：《李群玉詩集》（長沙：岳麓書社，1987年），頁4；鄭騫編註：《詞選》（臺北：文化大學，1995年），頁23、頁67-68、頁71-72。

⁴⁶ 「詩家有以山喻愁者，杜少陵云『憂端如山來，瀕洞不可掇』，趙嘏云『夕陽樓上山重疊，未比春愁一倍多』是也。有以水喻愁者，李頎云『請量東海水，看取淺深愁』，李後主云『問君都有幾多愁？恰似一江春水向東流』，秦少游云『落紅萬點愁如海』是也。賀方回云：『試問閒愁知幾許，一川煙草，滿城風絮，梅子黃時雨。』蓋以三者比之愁多也，尤為新奇，兼興中有比，意味更長。」[南宋]羅大經：《鶴林玉露》（北京：中華書局，1983年），乙編，卷1，「詩家喻愁」條，頁127。

⁴⁷ 魯迅：〈無常〉，收於徐宏圖、王秋桂：《浙江省目連戲資料匯編》（臺北：施合鄭基金會，1994年），頁209-210。

⁴⁸ 浙江新昌調腔劇團演出：〈跳無常〉（1991年10月5日）。

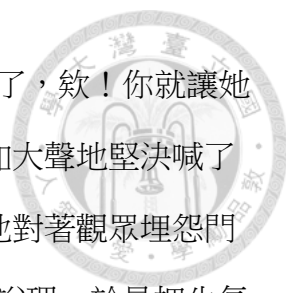
中的扇子扒打村民的頭，一下子又趁村民跪地磕頭祭拜時，一個跨步踩踏過村民的背上，把村民嚇得又是摸頭又是翻了一個跟斗，無常又或者模仿村民焚燒紙錢、以酒杯半路攔截村民從酒壺中倒出的酒、像是拔河似的與村民咬住同一根麵條來較勁拉扯，舞臺上搬演至此，甚至聽到臺下一位觀眾饒有興味地說道：「這一定是義大利麵啦！怎麼那麼結實啊！」最後在村民進屋之後，無常更吹熄屋中桌上的蠟燭，使得村民只能如同瞎子一般一小步一小步地摸黑在屋中走動。

魏淑珠借用托多洛夫（Tzvetan Todorov）的詭異理論（The Fantastic），認為鬼神戲中的「詭異」場景由於具有高度的戲劇張力，常常是最吸引觀眾的全戲精華所在，所謂的「詭異」場景指的是劇中人物不確定神鬼的存在是自己的幻覺還是實存這種撲朔迷離的狀態⁴⁹。〈跳無常〉正是典型的「詭異」場景，劇中的村民看不見無常，不知道鬼就在自己身邊，只能任由無常的捉弄，面對所有無從解釋、莫名其妙的現象，摸不著頭緒的村民除了驚慌失措之外別無他法，然而底下全知的觀眾卻將一切看得清清楚楚，舞臺上的村民因為未知而顯露各種醜態的滑稽場面，正是臺下觀眾們的樂趣所在。

成都川劇《目連救母》⁵⁰演至「劉氏回煞」一段時，門神（戴庭貴、熊應政飾）與無二爺（又名無常，金光榮飾）、無二娘（又名無常嫂，趙曉紅飾）、雞腳神（蘭家富飾）之間的一段表演，更是充滿了世俗情趣，彷彿是菜市上街坊鄰居之間的打打鬧鬧、討價還價：無二爺、無二娘和雞腳神於劉氏的回煞之期帶著劉四娘（劉芸飾）歸家見兒子羅卜（王超飾），劉氏首先向門神告知來意，表示欲進家門見見親人，這時兩位門神心領神會地互相看了一眼，接著正氣凜然地說：「不行！負罪人，生能從大門入，死從大門出，妳已成鬼，不准再進。」此時換無二娘上前親

⁴⁹ 魏淑珠借用托多洛夫（Tzvetan Todorov）的詭異理論（The Fantastic），將元雜劇中的鬼神戲概分為三類：奇異、詭異、靈異，劇中鬼神若是屬於劇中人夢見或胡思亂想而出現的，這類作品就被歸於「奇異」文類，若是鬼神來到現實世界或是世間人走進超現實世界，這類「越界」的作品則被歸於「靈異」文類，若是劇中人無法判斷是前者還是後者，鬼神在劇中的存在讓人猶豫，則是屬於「詭異」文類。參見魏淑珠：〈「詭異」的場景：元雜劇的鬼神戲〉，《中外文學》第31卷第1期（2002年6月），頁73-90。

⁵⁰ 成都市川劇院演出：《國劇大展：川劇《目連救母》》（中國電視公司，1998年8月）。



密地拉著門神的衣袖拜託道：「哎呀！我聽說門神門神最講人情了，欸！你就讓她進去嘛！」門神於是表示自己是奉命行事、無法通融，並且更加大聲地堅決喊了一聲「不行！」把無二娘嚇得退了一大步，無二娘也因此生氣地對著觀眾埋怨門神：「嘖嘖嘖，打的什麼官腔喲！」無二爺眼見動情不行、只好說理，於是把生氣的無二娘拉開，親自上前向兩位門神鞠了個躬，恭恭敬敬地表示自己也是奉閻君之命前來，望門神能放行，然而門神依舊堅持不開門：「哼！你等奉閻君之命，我等奉玉帝差遣，各管各，少攪和。」無二爺最後百般無奈地請託道：「二位，就讓她一進嘛！」門神此時回應：「讓她一進，有啥好處？」這時候無二爺終於意會了過來，向著無二娘比了個錢的手勢，而不只無二爺，臺下的觀眾也都恍然大悟了，門神不是真的正氣凜然、奉命守法，那些都只是為了索取「好處」的藉口，然而劉氏身上無錢，眼看實在進不了家門，只好心灰意冷地說：「家中已無親人，不看也罷。」沒想到劉氏的這句話讓門神頓時慌了手腳，原本冷靜肅立的門神，突然心急地互相責怪：「欸欸欸！快把她喊倒，不然就沒搞頭啦！」於是門神決定開一小門縫讓劉氏往家裡看一眼羅卜，劉氏果然因此開始哭喊著：「我要進去我要進去啊……」無二娘看了不忍，要求雞腳神借錢給劉氏，雞腳神不甚甘願地一邊拿錢一邊說道：「月利八分！」然而無二娘與無二爺不但逕自拿走雞腳神手上的錢，更不容討價還價地直說：「三分！三分！」雞腳神也只好委屈地妥協道：「三分嘛三分嘛……」劉氏也終於順利地進入家門見到兒子。

成都川劇「劉氏回煞」的這一段演出，將門神形象塑造得相當生動，看似正氣凜凜的門神原來也只不過如同世間貪官一般，是個貪圖錢財的官僚，而觀眾正是在門神此種前後形象不一的高度反差中得到樂趣。一開頭，兩位門神目不斜視、站得筆直地擋在傅家門口，說話三句不離「奉命而行」，嚴守法規的程度甚至無法動之以情、說之以理，然而在正義的外表與言詞之下，其實隱藏著貪財的本性，一開始門神彼此的眼神交流原來正是藏著不懷好意的計畫，而貪財本性的第一次顯露是依仗劉氏的思兒之情，門神以一種老神在在的氣勢說道：「讓她一進，有啥

好處？」然而，誰知道劉氏竟然身無銀兩而只好選擇放棄歸家見兒，此時門神貪財的本性第二次顯露，相較於前面的勢在必得，這一次顯得焦急慌亂，語氣與動作都變得急促，不但主動詢問劉氏：「妳兒子就在裡面，妳想不想看啊！」甚至還自己開了一道門縫讓劉氏看一眼羅卜；其實在無二爺、無二娘、劉氏與門神的互動之前，門神首次上場的亮相就已經洩漏了其不完美的性格，舞臺上的門神動作滑稽，不但走路姿勢僵硬如同木偶，還經常不自然地同手同腳，這些舞臺上刻意搞笑的動作設計都暗示了成都川劇的此齣《目連救母》是以插科打諢的角色來塑造門神的舞臺形象。

（二）狂歡：儀式性表演之下的「狂」文化

逗趣神鬼形象所引起的觀眾哄笑，主要來自於戲曲插科打諢的手段，戲曲利用插科打諢塑造出一個個滿是缺陷的神鬼人物，而觀眾就在不完美神鬼人物的醜態百出、及其意料之外的舉止中得到樂趣。但是除了笑聲，目連戲不同於其他劇目，它更有一種全民狂歡的氣氛。

李豐楙認為，中國文化中的「狂歡」主要來自民間的節慶祭典：

對於官方、支配性的文化，節慶祭典提供一種合法的、被允許的抗議方式與機會，在這一非常情境中，逾越禮軌的化裝表演、模仿笑鬧，反而被視為要角，這種顛覆、反動正是民俗文化的狂亂本質。⁵¹

儒家嚮往的生活之道是一張一弛，節慶祭典在張弛哲學之中則具有調節的作用，葛伯納（Bernard Gallin）在觀察彰化小龍村的宗教與法事活動後，發現「大多數喜慶節日和日曆裡有的禮儀，都在農閒月份」，且村人多熱衷於結伴一起觀看這些熱鬧的儀式，葛伯納因此認為，農村中的這些儀式活動實具有娛樂性質，能使日復一日的工作生活有所改變⁵²。李豐楙則進一步點出工作生活與宗教儀式的「日常」與「非常」性質，全體村民是利用節慶祭典不同於日常的「非常情境」來達

⁵¹ 李豐楙：〈由常人非常：中國節日慶典中的狂文化〉，《中外文學》第22卷第3期（1993年8月），頁146。

⁵² 葛伯納（Bernard Gallin）著，蘇兆堂譯：《小龍村：蛻變中的臺灣農村》（臺北：聯經出版，1979年），頁274-283、頁292-299。

到休息、娛樂的目的，這種「非常情境」則來自於宗教的神祕與神聖，因此，中國文化中的「狂」具有儀式性的神聖感，「在通過一連串與儀式有關的音樂、歌舞的祭儀中進入儀式性的狂歡、集體性的歡會，此即是中國式休閒的原始意義」⁵³。簡言之，中國文化中的「狂」是被包裹在宗教儀式的神聖世界之內。

中國民間儺俗是最具代表性的民間宗教節慶祭典之一，儺俗原是原始社會中「巫師為驅鬼敬神、逐疫去邪、消災納吉所進行的宗教祭祀活動」，帶有全民的性質，是為全村寨進行的酬神醮鬼活動，而後經歷了世俗化的過程發展成為儺戲，變成禳災祝福或迎神賽社的歡樂節日⁵⁴。

目連戲的狂歡氣氛正是由於其吸收了民間儺俗。首先以《勸善記》〈遣將擒猿〉一齣為例：

（淨）已承慈旨，不免就此焚香，啟奏玉皇便了！（香案介）

【黃鶯兒】香上寶爐焚，望青天披素忱。傳羅卜行孝真純謹，為救他母親，不恤他此身。怕途中邪魅相侵併。（合）遣天兵開通道路，先要擒取白猿精。

（作畫符燒介）（行罡介）（鑼鼓混介）（打法尺介）

【道賺】（淨）正以天師張道靈，張道靈；召請靈官馬將軍，馬將軍；天師立在壇場上，須知將要逐符行，逐符行。急如星火莫留停。（生掛鬚扮三眼馬元帥執蛇槍上舞，立東一位）

（淨）請執法趙將軍！（科方同前）（丑扮黑面趙元帥執鐵鞭鐵鎖舞上，立西一位）

（淨）請主令溫將軍！（科方同前）（末扮藍面溫元帥執查槌舞上，立東二位）

（淨）請義勇關將軍！（科方同前）（外扮紅面關元帥執偃月刀舞上，立西二位）

⁵³ 李豐楙：〈由常人非常：中國節日慶典中的狂文化〉，《中外文學》第22卷第3期（1993年8月），頁116-150。

⁵⁴ 曲六乙：〈中國各民族儺戲的分類、特徵及其「活化石」價值〉，《戲劇藝術》1987年第4期（1987年8月），頁91-101。



【道賺】(淨)馬趙溫關已降臨，已降臨；聽吾一一說原因，說原因。只因孝子傅羅卜，往西天見佛救娘親。途路崎嶇多險阻，神明開路助他行，助他行！四將聽吾親囑咐，協心擒取白猿精。

(打法尺行罡，鑼鼓混介)(四將且舞且行介)(小扮白猿精上與四將各戰介)(小下)(四將各立本位)

(淨)原來白猿精走上夜毛天去了！不免畫一天羅，遣四將擒將下來。(畫符燒，行罡介)(四將且舞且行介)(小又攙入陣中打筋斗走)(小又下)(四將各立原位)

(淨)原來白猿精逃入地下去了！不免畫一地網，遣四將擒將出來。(畫符燒，行罡介)(四將且舞且行擒住白猿介)

(淨)且喜四將今已擒出白猿精，伏望觀音娘娘親來發落。⁵⁵

傅羅卜為救母而西行見佛，於是觀音會同張天師欲擒拿白猿精，要白猿精助羅卜開通西行之路，並且殲滅其餘精怪，此段即是敘述張天師如何召請馬、趙、溫、關四位將軍來一齊擒拿白猿精。

《勸善記》中，馬、趙、溫、關四位將軍執蛇槍、鐵鞭鐵鎖、查槌、偃月刀依序出場，並在舞臺上且舞且行地擒拿白猿精，同時打法尺、畫符燒、行罡，此一舞臺表演與留存於臺灣民間的儺俗——迎王祭典中的「押煞」科儀⁵⁶——相當雷同⁵⁷。在「押煞」科儀中，負責施法的道士們分別持令旗、鍋蓋、草蓆、掃帚、雙劍等法器，以接力的方式輪流出場，道士在法場內一邊奔跑、一邊揮舞手中法器、一邊跳上板凳，同時口中亦念有咒語，在儀式的最後，道士將板凳、烘爐、鍋鼎、竹篩一起推倒，象徵五方疾疫皆已成功被驅趕上王船，「押煞」儀式大功告

⁵⁵ [明]鄭之珍：〈遣將擒猿〉，《新編目連救母勸善戲文》(高石山房本)，中卷。

⁵⁶ 臺灣民間相信代天巡狩的王爺能夠帶走人間的瘟疫、驅除災難，因此臺灣許多地方每隔一段時間都會舉行迎王祭典，迎請王爺來到人間巡視，並在王爺即將離開人間的最後一晚，由道士舉行「和瘟」「押煞」科儀以送瘟，「和瘟」指的是以謙卑客氣的方式好言相勸瘟神疫鬼跟著王爺一同上王船、離開人間，「押煞」則是以各式法器強押惡靈疫疾上船。

⁵⁷ 李豐楙認為，迎王祭典中，代巡禮制與送瘟儀式的結合，乃是衍化自古代儺儀。參見李豐楙：〈王船、船畫、九皇船：代巡三型的儀式性跨境〉，收於黃應貴主編：《空間與文化場域：空間之意象、實踐與社會的生產》(臺北：漢學研究中心，2009年)，頁245-298。

成。雖然從劇本的舞臺指示無法得知《勸善記》中這段吸收自民間儼俗的擒拿白猿精表演，在演出時是否有「萬餘人齊聲吶喊」的狂歡氣勢，但藉著今天仍在舉行的「押煞」科儀，或可略為想像實際的演出氣氛。筆者在二〇一五年十月參與了屏東東港東隆宮迎王祭典中的「押煞」科儀，此次「押煞」科儀的法場設置在東隆宮前的廣場，由於現場觀眾、信徒眾多，法場是刻意圍出來以隔開參與信眾和施法道士的一個相對獨立的空間；在「押煞」儀式進行的過程中，雖然因為道士的施法與法場上的法壇、布陣，而瀰漫有神祕詭譎的氣氛，但充盈於現場更多的則是眾人狂歡的氛圍，道士們揮舞法器時都帶有武術表演的風格，往往激起現場觀眾的吆喝，而道士們之間的互動（例如一位道士拿著草蓆跳躍過另一位道士手中所揮舞的掃帚）更是每每引起群眾的吶喊，現場的司儀甚至拿著麥克風帶領全場喊著「GO！GO！GO！」在攝影工具發達便利的今天，當時現場的相機閃光燈與快門聲不絕於眼也不絕於耳，彷彿是另一種形式的群眾歡呼，也是狂歡氣氛的見證⁵⁸。

此外，綿陽市川劇團於一九九三年戶外演出《目連救母》⁵⁹，其第一本〈靈官鎮臺〉亦體現了目連戲於演出時，在宗教儀式之下全村投入的狂歡氣氛，〈靈官鎮臺〉的目的是為了在戲劇正式開演前，事先驅除邪神野鬼。首先，負責迎請靈官的演員組成迎神儀仗隊從戲臺出發，此次的迎神儀仗隊是由中國人民解放軍的其中一支部隊負責扮演，可見隊伍聲勢之浩大，迎神儀仗隊一路敲鑼打鼓地前往附近的寺廟迎請靈官，靈官則是由川劇團的演員扮演（孫國璽飾），扮演靈官的演員其動作完全模仿廟中的神明塑像，保持固定姿勢、一動也不動，迎神儀仗隊將靈官抬上敞轎之後，一路燃放鞭炮地穿越街村，回到戲臺，並將靈官請上戲臺，此時舞臺上的眾演員對著靈官磕頭祭拜，同時掌教師（劉五中飾）開始進行一連串儀式性表演，包括手持蠟燭口念咒語、將黃表紙貼在舞臺前，接著殺雞祭臺，將

⁵⁸ 本論文於此段的分析主要著眼於《勸善記》〈遣將擒猿〉擒拿白猿精一段中的演員動作與「押煞」科儀中的道士動作兩者的相似，但須注意的是，戲劇中擒拿白猿精的目的是降魔，宗教祭典中「押煞」科儀的目的是驅魔，兩者的儀式目的並不相同。

⁵⁹ 四川省綿陽市川劇團演出：《四川綿陽目連戲》（四川省綿陽市文化局攝製，1993年8月）。

雞血與雞毛撒在舞臺兩側，並扯下一片雞毛貼在靈官頭上，最後在舞臺上插上鋼叉。從迎神儀仗隊出發迎請靈官開始，即可見村民們的熱烈投入，在迎神儀仗隊伍周圍始終圍繞著許多觀戲的群眾，而在掌教師於舞臺上進行儀式性表演時，也不時可聽到舞臺下觀眾們喧嘩談論的聲音。

綿陽目連戲〈靈官鎮臺〉在「請靈官」之後，還有一段「發五猖」、「捉寒林」的表演，由五位演員扮演的五猖神從舞臺上跳下舞臺，在觀眾之間亂跑亂竄，以捉拿幽冥世界中的冤鬼之首：寒林（周德全飾）。在這段演出中，可見到舞臺下的村民目光緊跟著五猖神與寒林，並且不時發出驚呼聲，完全呈現了觀眾在目連戲演出時的高昂情緒。

而「發五猖」、「捉寒林」這類的捉鬼趕鬼演出亦是吸收自民間儺俗，例如河北儺俗「攆虛耗」與「捉黃鬼」的表演內容就與「發五猖」、「捉寒林」有異曲同工之處。「虛耗」是傳說中的窮鬼名，「攆」則有驅趕之意，河北南王庄村的「攆虛耗」由四位演員扮演四個主要角色：虛耗、關羽、周倉、關平，在正月十七日這一天，村民們皆提前將自家大門打開，虛耗會跑進每一戶村民的家中，關羽則帶領關平、周倉及兵卒在後面緊追不捨，就這樣捱門逐戶地攆著虛耗，待攆虛耗隊伍從家中離開，村民會在家中燃放鞭炮，而一直到攆虛耗隊伍把村里各家各戶都走遍以後，此一儺俗才算告一段落，並象徵全村的鬼祟皆已被驅逐出境⁶⁰。「捉黃鬼」則是河北固義村元宵迎神賽社的踏街遊行活動之一，捉黃鬼中總共有四個角色，皆由村民扮演，手拿鋼刀、身穿虎皮衣褲的是大鬼，走在隊伍最前面，手拿鋼叉的是二鬼，負責在隊伍最後面押解，面蒙黑紗、手拿小扇、翻騰跳躍的是三鬼（又稱跳鬼），垂手拱背被押在隊伍中間的是黃鬼，黃鬼的兩臂和雙腿上嵌著四把鋼刀，是人間忤逆不孝者的象徵，捉黃鬼隊伍的周圍還跟著一群手拿柳木棍、吶喊奔跑、追打黃鬼的年輕人，這些年輕村民被稱作柳公，大鬼、二鬼、三鬼與柳公們就這樣押解黃鬼至事前搭好的閻王審判臺前接受審判；整場捉黃鬼遊行相

⁶⁰ 河北省藝術研究所、河北省藝術資料館攝製：《河北儺俗》（1995年）。

當熱鬧，一路上鼓樂聲、鞭炮聲震耳欲聾，街道兩旁擠滿圍觀群眾，房子上也都站滿了人，捉黃鬼隊伍常常被淹沒在簇擁的人群之中，還有不少小孩坐在大人肩膀上觀看捉黃鬼遊行，完全是一場全村同樂的嘉年華會⁶¹。

目連戲中神鬼想像所展現的哄笑與狂歡，首先源自藉著插科打諢的藝術手段所塑造出一個個逗趣的神鬼人物，然而，更多的是來自其吸收自民間儼俗後，在儀式性表演包裹之下的狂文化。一般來說，大多數人都期望擁有兩種文化，一個是官方的禮樂文化，它讓人們有節制、有規範，能夠過著一種文化人、文明人的生活；另一個則是民間的庶民文化，它保存著本能的生命力，藉著高昂的情緒、顛覆的舉止表現出來，並透過一定的時空——宗教節慶祭典——得到釋放⁶²，而目連戲演出所展現的正是這樣的庶民文化。

二、恐懼效應：樂而不淫、哀而不傷

《勸善記》中充滿了許多駭人的地獄想像，例如對地獄環境的描繪：

見則見亂石巉巖，個一個利如刀斧，汙泥爛爛，寸一寸滑似膏油，闊只三尺有奇，長計三百餘里。有幾根古古怪怪之蒼松，上棲惡鳥，更一路蓬蓬鬆鬆之茅草，下產毒蛇。這惡鳥盡是叫屈聲，那毒蛇都是取命鬼。但有惡人過此，不須鬼使跟隨，望前走，烏風洞寒威凜凜；若退後，鬼門關鎖鑰重重。向右行，白灰河毒水溶溶；若往左，苦海上波濤洶洶。⁶³

又如對地獄酷刑的描寫：

（外、小）獄主老爹分付我們，將鋸身刮舌之人依例施行，不免取他出來，下手了他！（扯丑、淨上）

【金錢花】（丑）生前欺了青天，青天；死後解入黃泉，黃泉。鋸身罪大苦難言，今到此枉埋冤。（又）（小、外鋸丑，用板三片，丑右手抱一片在前，

⁶¹ 河北省藝術研究所、河北省藝術資料館攝製：《河北儼俗》（1995年）。

⁶² 李豐楙：〈由常人非常：中國節日慶典中的狂文化〉，《中外文學》第22卷第3期（1993年8月），頁116-150。

⁶³ [明]鄭之珍：〈主婢相逢〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。



左手抱二片在後，鋸從二片中下）

【前腔】（小、外）鋸梁正正無偏，無偏；鋸齒個個剛堅，剛堅。二人忙把鋸來牽，鋸你做兩半邊。（又）（丑下）

【前腔】（淨）生前利口便便，便便；搬唇鬪舌多言，多言。今當刮舌苦憂煎，空使我淚漣漣。（又）

【前腔】（小、外）天差執取刀箝，刀箝；奉天行法無偏，無偏。將惡人懲戒受災愆，割了你舌頭尖。（又）（淨下）⁶⁴

即使尚未見其在舞臺上的呈現，只是閱讀文字劇本，也都會使人感到恐懼，按常理說，人們都應該會有迴避恐怖事物的本能，然而，《勸善記》以及各地目連戲演出卻始終廣受庶民歡迎。

（一）恐懼的魅力：生活的調劑與指導

許祥麟在討論中國鬼戲的總體特徵時，曾提到陌生感與恐懼效應。他認為鬼戲之所以能長期與其他題材的劇目共享戲曲舞臺的原因，關鍵在於鬼戲所創造的藝術境界對觀眾製造出一定的距離，使觀眾能在「陌生感」中享受到特殊的審美愉悅，換言之，鬼戲藉由藝術手段製造的「陌生感」，讓觀眾能在一段安全的距離享受其所帶來的恐懼；而觀眾享受鬼戲的恐懼，一部分出自覓奇的願望，鬼戲舞臺上的鬼魂形象與陰間生活，能夠滿足世俗對於幽冥世界的幻想，另一方面，鬼戲的恐懼感也被戲曲中的插科打諢與觀看悲劇時產生的驚奇、讚美、崇敬感沖淡了不少，鬼戲中的恐懼因此被控制在觀眾能夠承受的程度之內⁶⁵。

觀眾對於虛幻幽冥世界的好奇心以及戲劇中透過藝術手段被妥善克制的恐懼感都是人們願意、甚至熱衷於看鬼戲的原因，然筆者認為，目連戲中駭人的地獄想像之所以能擁有巨大吸引力更源自於人們心理上的需求。人類本來即擁有多種多面的情緒，而不同情緒的交織出現，甚至強烈的情緒波動，可以讓生活變得有

⁶⁴ [明]鄭之珍：〈七殿見佛〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本），下卷。

⁶⁵ 許祥麟：《中國鬼戲》（天津：天津教育出版社，1997年），頁316-319。

血有肉、豐富多彩，適當的負面情緒對於一成不變的生活具有調節作用，讓日子不至於變得無聊無趣而使人感到厭倦，因此，雖然普遍來說，人都喜歡快樂一類的情緒、而不喜歡痛苦一類的情緒，但是同時也不可否認的是，快樂與痛苦都是每個人生命中不可缺少的、也無法避免的必要的存在，人們需要正面與負面情緒的輪替來調劑日常生活的平淡，觀看戲劇中駭人的地獄想像正是人們得以感受恐懼這類負面情緒的管道之一。拉斯·史文德森（Lars Svendsen）在探討恐怖電影的魅力時，即針對恐懼為何具有如此大的吸引力作了簡明的分析：

但情緒也有很多種，為什麼我們不去選擇一些積極的，而寧願感受負面情緒呢？從表面上看，其他無數情緒都比恐懼更有吸引力。為何我們只對恐懼青睞有加？原因之一可能是，我們需要全面地體驗每一種情緒。其二，讀恐怖小說或進行極限運動，可以幫助我們暫時地脫離乏味的日常生活。⁶⁶

史文德森進一步認為，恐懼感受能夠治癒人們的惰性：

一種使人意奪神駭的恐懼感則會打破原有的生活，能減輕甚至治癒人們對生活的惰性。恐懼的對象，往往超出了現實，因而是對日常生活的一種反撥。⁶⁷

一般來說，恐懼心理本身的確往往伴隨著痛苦，而成為人們所欲逃避的對象，但是沉湎於恐懼卻是必須的心理活動，它使人們欲全面體驗所有情緒的渴望得到滿足，也讓人們的日常生活變得有所起伏、有滋有味。

吉姆·戴維斯（Jim Davies）則從認知科學的角度分析人們為什麼喜歡恐怖電影、為什麼主動接近恐懼感受：

但為什麼許多人喜歡看令人害怕、不舒服的恐怖電影？… …因為這種危險「很安全」，能讓我們為真正危險的情況預作演練。看恐怖電影的經驗儘管令人害怕，但我們覺得自己正在觀看重要的東西、正在學習如何應付這個

⁶⁶ 拉斯·史文德森（Lars Svendsen）著，范晶晶譯：《恐懼的哲學》（北京：北京大學出版社，2010年），頁77。

⁶⁷ 拉斯·史文德森（Lars Svendsen）著，范晶晶譯：《恐懼的哲學》（北京：北京大學出版社，2010年），頁78。



世界的種種危險。⁶⁸

換句話說，戲劇中的恐怖情節具有教育的功能，藉由劇中人物的「示範」，觀眾學會了如何在現實生活中面對、或是避開戲劇中那些令人恐懼的狀況，藉著戲劇情節，觀眾作了一場關於恐懼的演習。而觀眾在觀看目連戲中令人心生畏懼的地獄景觀時，其實也正是從劇中劉氏與鬼犯的經歷，學習如何過著一種道德的生活以避免淪落地獄。

包括《勸善記》在內的所有目連救母故事，觀眾從其中感到最大的恐懼來源就是故事中所塑造的地獄景觀，而基於勸善的主題，只有作惡之人才會成為地獄景觀中的人物，換言之，只要不作惡，就永遠不會走入這令人恐懼的地獄景觀之中。鄭之珍自言其編寫《勸善記》的目的，「道能懼者猶為中人之資。若夫中人以下，愚夫愚婦懵焉，而莫之懼者尤眾也」，於是，「懼之以神道」、「懼之以鬼道」，「蓋懼則悟矣，悟則改矣，改則善矣」⁶⁹，可見《勸善記》中藉著神鬼想像所營造的「切身的」恐懼感，主要是為了讓作惡之人感到恐懼。許祥麟將鬼戲舞臺形容為是一種「道德法庭」、鬼戲是一種「社會輿論」⁷⁰，《勸善記》中的地獄景觀也彷彿是「道德法庭」，法庭上所有的酷刑、鬼犯的痛苦都是真實的，也都是讓人感到恐懼的，但只要在舞臺下聽審的鄉民百姓不為非、不作惡，就永遠不需要擔心會如同劇中鬼犯一般走入法庭上的地獄景觀。

然而地獄景觀畢竟是人們想像出來的，要讓劇中的地獄景觀具有如上所說的法庭的效果、教育的功能，要讓地獄酷刑真正對觀眾產生威脅、使觀眾感到恐懼，進而讓觀眾願意主動感受這種恐懼以作為真實生活的安全指引，就必須要讓地獄景觀從虛構成為真實。因此，可以看到，在地獄情節出現以前，目連戲以種種演出手段來強調戲劇舞臺上的真實，在目連戲的演出中，舞臺上的表演與現實中的生活往往彼此交疊，舉例而言：當舞臺上演到「劉氏逃棚」一段時，扮演劉青提

⁶⁸ 吉姆·戴維斯（Jim Davies）著，薛怡心譯：《吸睛的科學：為什麼八卦、藝術、宗教和恐怖片令人著迷？》（臺北：究竟出版，2015年），頁87。

⁶⁹ [明]鄭之珍：〈序〉，《新編目連救母勸善戲文》（高石山房本）。

⁷⁰ 許祥麟：《中國鬼戲》（天津：天津教育出版社，1997年），頁319。

的演員即在觀眾之間亂竄，甚至藏身於人群中；在魯迅的回憶中，扮演鬼卒的演員甚至會在演出中直闖現實生活中村外的無主墳墓；又或當劇情演到劉青提出嫁時，全村即真真實實地辦了一場熱鬧的迎娶儀式⁷¹；四川綿陽目連戲⁷²在演到「劉氏四娘開五葷」一段時，不只舞臺上劉青提的餐桌正在上菜，與此同時，舞臺下觀眾席的大圓桌也正在上菜，舞臺上下一齊大啖葷食，大開五葷的不只劉青提，全村的人都一起飽餐了一頓。目連戲不強調虛設、而是強調實存，目連戲極力塑造出一種幻覺，即戲劇中所有一切都是真實的，包括地獄想像中的痛苦亦是真實的，戲劇中所發生的一切都與每一個觀戲人息息相關。

（二）淡化的恐懼：情致化與百戲式的藝術手法

恐懼對於現實生活的調劑作用與安全指引是人們願意主動感受恐怖情節的原因，而戲劇中經過藝術化手法呈現的恐怖景觀則是人們願意被動接受恐怖情節的理由。

在許祥麟對中國鬼戲的分析中可以發現，戲劇與現實生活的距離感是讓觀眾可以放心於戲劇中感受恐懼的重要前提，然而許祥麟只提出戲劇所創造的藝術境界可以產生距離，並進而生成陌生感，但並未明言距離是如何產生；朱光潛對悲劇的討論中，同樣強調戲劇與現實生活的距離，並且明確地列出了在戲劇中使生活距離化的幾種藝術手法，包括戲劇中的空間和時間與現實生活的遙遠性，戲劇中的人物、情境與情節的非常性質，戲劇所使用的藝術技巧與程式，戲劇中的抒情成分，戲劇所營造的超自然氣氛，以及舞臺技巧和布景效果⁷³。

目連戲作為戲劇當然在其實際演出中亦使用了多種藝術手法，相較於劇本文字的血淋淋，透過這些舞臺藝術手段，目連戲將地獄景觀作了一定程度的美化，而營造出一個能夠感受恐懼的安全情境，「在那裡，我們可以體驗人類所有的情感，

⁷¹ 上述三個例子詳見第二章第三節。

⁷² 四川省綿陽市川劇團演出：《四川綿陽目連戲》（四川省綿陽市文化局攝製，1993年8月）。

⁷³ 朱光潛：《悲劇心理學》（臺北：日臻出版社，1995年），頁17-48。

而無須付出現實生活中該付的代價」⁷⁴。以下即分別以兩齣目連戲演出為例，分析地獄景觀在目連戲舞臺上的藝術化呈現手法。

成都市川劇院演出的《目連救母》⁷⁵在地獄景觀的塑造上，主要是透過情致化的表現，將原本令人畏懼的地獄藉由曼妙的身段呈現。在「過奈河橋」一段中，演員的唱詞並不多，「奈河橋下血浪翻」、「鐵鰐咬、銅蛇纏，血肉飛、魂魄散，觸目驚心心膽寒」、「滾油澆橋面」，這幾句短短的唱詞是透過一長段結合劉氏（劉芸飾）優美身段與鬼使矯健身手的舞蹈來具象化，在這場戲中，劉氏兩手各拿一長布條，兩長布條的另一端分別由另兩名鬼使掌握，眾鬼使與劉氏則在兩布條之間跳躍翻騰，既形象化了「奈河橋下血浪翻」，也象徵了鬼使鎖拿劉氏過程中的一追一逃，在這段舞蹈中還可見演員出色的功夫，手握長布條的兩名鬼使有一小段矮子步，劉氏則有一段甩髮功以表現內心之愁苦，最後布條纏繞在劉氏身上，既象徵「銅蛇纏」，也代表了劉氏的束手就擒。在緊接著的「地獄十殿」一段中，川劇《目連救母》以其中的四殿來象徵劉氏遍歷地獄，且主要透過劉氏的長水袖來展現地獄酷刑，除第一殿刀山劍林與第四殿油鍋銅柱以景片來呈現外，在第二殿磨推碓舂地獄中，劉氏利用長水袖以自己為圓心圍成一個圓，表現出「碓舂」的形象，四名鬼使則圍住劉氏、捉著水袖，透過鬼使與劉氏同步地前後左右擺動身軀，呈現了「磨推」此一行刑動作，在血鋸鐵床第三殿，鬼使分別於兩側拉著劉氏的長水袖，以劉氏為中心延伸至兩端的水袖彷彿「鐵床」，而劉氏所呈現的被左右拉扯的身段，則隱含了被拉「鋸」的狀態。最後的「目連救母」一段，可見到扮演劉氏的演員其精彩的水袖功，劉氏在眾鬼卒之間穿梭，並以長水袖配合唱詞表現其心中的驚懼與悲苦，此段更以雜技來豐富地獄中的鬼卒形象，例如變臉鬼（張維賢飾）的變臉，以及打叉鬼（李靜、文雄先澤飾）的打叉、噴火，雜技原本追求的是驚險刺激，使臺下觀眾能為之倒抽一口氣，但此劇中的雜技則是被柔美化

⁷⁴ 拉斯·史文德森（Lars Svendsen）著，范晶晶譯：《恐懼的哲學》（北京：北京大學出版社，2010年），頁78。

⁷⁵ 成都市川劇院演出：《國劇大展：川劇《目連救母》》（中國電視公司，1998年8月）。

了不少，已不見緊張的氣氛，以打叉為例，在川劇《目連救母》中，鋼叉都是在被擲向地面之後，劉氏才以優美的身段走近鋼叉旁邊，且更有幾段劉氏與鬼使共持鋼叉舞蹈的段落，這裡的打叉演出，與其說是雜技，其實更像是優婉的雙人舞。

相較於成都川劇《目連救母》主要藉由曼妙的身段舞蹈將地獄景觀作情致化的呈現，四川綿陽目連戲⁷⁶則是以另一種藝術化手法來塑造地獄景觀與神鬼形象。四川綿陽目連戲是戶外演出，其第四本〈目連救母〉是夜戲，夜晚特有的幽暗氣氛搭配舞臺上昏暗的燈光已營造出幽冥世界的詭譎。在「劉氏回煞」一段中，舞臺布景是一張靈桌以及巨大的劉氏牌位，首先出場的門神臉上貼著黃表紙，穿著輕盈白衣的劉氏則以鬼步在舞臺上遊走，由於燈光黯淡，在舞臺畫面上成功地營造出一白色人影四處飄蕩的詭異氣氛，在一片黑暗中，劉氏突然出現在自己的巨大牌位前，並以下腰姿勢翻下靈桌，接著面對觀眾裝扮自己，並吃下靈桌上的白色蠟燭，扮演劉氏的演員在這裡以高難度而精彩絕倫的絕活表現劇中的鬼魂身分。「地獄十殿」一段，劉氏被押入油鍋地獄，不同於上文提到的川劇《目連救母》以景片表現油鍋，在四川綿陽目連戲中，兩鬼卒將劉氏高高舉起在頭頂上，並將之放入道具油鍋裡，油鍋之鍋緣有火，劉氏在油鍋中作噴火表演以呈現滿是熊熊烈火的地獄景象，至地獄第四殿，舞臺上出現「肆殿不語」四個大字，這裡又可見到演員們精彩的啞劇演出。最後的「目連救母」，四川綿陽目連戲以各式絕活具體化鬼的形象，其中一段是無常追打兩鬼犯，兩名鬼犯角色實際由一位演員扮演，此一演員的兩手與兩腳分別裝扮為兩鬼犯的雙腳，藉著服裝設計與演員四肢觸地的爬行姿勢表現兩鬼犯之間的打鬧，演員透過肩部與臀部的搖擺表現了兩鬼犯之間的互動，另一鬼犯形象則是以肚皮舞來表現，扮演此鬼犯的演員將頭遮住，並於肚皮畫上人臉，藉著肚皮的擺動來呈現鬼犯面對鬼卒在後緊緊相逼的緊張神態，此一段演出亦有打叉，相較於上文的川劇《目連救母》，四川綿陽目連戲的打叉則是真正追求驚險刺激的雜技，鬼犯在舞臺上奔逃，打叉鬼向鬼犯投擲鋼叉，並精

⁷⁶ 四川省綿陽市川劇團演出：《四川綿陽目連戲》（四川省綿陽市文化局攝製，1993年8月）。

準地將鋼叉插在鬼犯的左右兩側及身後，或是插入鬼犯手拿的長凳上，甚至是將鬼犯的長水袖釘在舞臺邊的柱子上。四川綿陽目連戲主要以戲曲中的各種絕活——如鬼步、翻桌、噴火、打叉等等——來塑造鬼魂形象，藉由視覺感官上的刺激來呈現舞臺上的地獄景觀。

從對以上兩齣目連戲地獄舞臺的分析，可以發現目連戲針對幽冥世界的舞臺表現，於製造恐懼感之外，更以其藝術手法將地獄景觀作了情致化或是百戲式的呈現，使觀眾或是感到哀戚或是為演員之精彩絕活連連喝采，其實這也是中國鬼戲的特點，「傳統鬼戲中的鬼魂抒情時經常會體現出多種感情色調交織的特點，往往是喜、怒、哀、樂、愁、怨、哀、思、壯懷、詼諧都混雜在一起，此起彼伏」，這種特色的優點是，「鬼魂形象能夠帶來豐富的審美體驗，觀者在恐怖中感受到滑稽，又能在纏綿中體味到恐怖，樂而不淫哀而不傷」⁷⁷，正是在這種「樂而不淫、哀而不傷」的情調中，目連戲以其恐怖的地獄景觀吸引了無數觀眾的注意力。

⁷⁷ 張蜀之：《論中國傳統「鬼戲」在現當代的繼承和發展》（重慶：四川外語學院碩士論文，2012年），頁11。



第六章 結論

本論文藉由對目連戲中神鬼想像／地獄想像的討論，一窺目連戲所反映的庶民文化與思想，從目連戲與民間社會的彼此連結、目連戲在民間社會的廣受歡迎中，重新看見目連戲的價值。

論文首先闡述目連救母故事的衍進情形，並將衍進歷程劃分為三個階段。

初期目連時期，主要是佛教傳說以及「目連變文」：今日我們熟知的目連救母故事，原始樣貌乃出自西晉竺法護翻譯的《佛說盂蘭盆經》；唐代寺院俗講興起之後，目連救母故事從佛經演繹為變文，「目連變文」以《佛說盂蘭盆經》為骨架，進一步在人物塑造、地獄景觀等描繪上，將目連救母故事的樣貌捏塑得更加立體，更重要的是，原本《佛說盂蘭盆經》以將近四分之三篇幅所宣揚的盂蘭盆會，至此成為目連為拯救母親所作的其中一項努力，以指導法事規則為目的的佛經正式轉移為以「目連救母」為中心事件的藝術作品。

宋元以來至明初則是中期目連，這時瓦舍勾欄興起、市民娛樂發達，目連救母故事從說唱藝術成為戲劇演出：此時的「目連說經」、「目連寶卷」針對民間生活、冥府歷險等情節的添枝加葉，為之後目連救母故事的豐富鋪墊了基礎；而「目連古賽戲」則於原有的勸孝、勸善宗旨之外，更偏重「歷險」主題，成為具娛樂性質的奇幻歷險遊記；至於目連戲的正式出現應肇始於宋雜劇，《東京夢華錄》中的《目連經救母》雜劇即為現今所見最早「目連雜劇」，但僅存此演出記載，並無劇本傳世，從大約同時同地所流傳的其他目連救母故事判斷，「目連雜劇」演出基本上承襲變文、說經、寶卷一路的情節結構，但在故事主旨方面明顯已從道德教化轉移向世俗調笑，此乃受宋雜劇體制之影響；宋雜劇之後的金院本、元雜劇也都有目連戲，但皆僅存劇目，可推測「目連雜劇」在當時並未受到關注，可能與元代是北方少數民族政權有關，蒙古人的孝道觀念不同於漢人、不了解盂蘭盆會的風俗、不熟悉目連救母的故事，元代社會對於「目連雜劇」的搬演自然減少了

熱情，而一本四折的嚴謹元雜劇結構，也使得本來利於舞臺表現的上天入地想像受到壓縮，最後只落得「太妖誕」之評價。

明代以後為晚期目連，此時一方面民間繼續盛演目連戲，同時文人也首次進行目連戲劇本的整理刪改：目前所見最早目連戲劇本為明代鄭之珍《新編目連救母勸善戲文》，勸善懲惡是鄭之珍編整此劇的主要目的，《勸善記》結構清晰，以目連、青提為主要戲劇人物，以「救母」為主要情節線，並將歷來各種目連故事串綴其中，與以往目連救母故事最大不同處，在於此本新增目連之未婚妻曹賽英此角色，曹氏的出現不僅使之符合戲文一生一旦的慣例，曹氏於目連出家後，仍堅持守節、出家為尼的設定，更強化《勸善記》的教化功能，甚至落入封建道德之窠臼，儘管《勸善記》帶有濃厚說教意圖，但仍受廣大百姓歡迎，除了是鄭之珍有意識以樸實的風格編寫此劇，以便使之能婦孺皆曉而達到教化企圖，另一重要原因，則是此戲文本是以民間演出本為基礎所作的改編，自然保留了許多民間審美情趣；到了清代乾隆年間，張照奉命改編目連救母故事，撰為承應大戲《勸善金科》，此本最大特色在於將故事往前擴展至目連父輩、祖輩，並將背景設定在唐德宗朝，加入顏真卿、段秀實的事蹟，可見此劇要勸的善、要懲的惡不再只關乎個人的行為舉措，而擴展至個人對國家朝廷的真摯與否，從「說孝」擴展至「談忠」；清代的「目連寶卷」則加入投生轉世情節，除了增添目連救母故事的豐富性，其實也反映了人們為安頓生命而產生的民間信仰。

在討論了目連戲的表演內容之後，本論文將注意力放在目連戲的表演場合。

根據《東京夢華錄》記載，至少於宋代已有配合中元節搬演目連戲的習俗。從宋代至今，目連戲於宗教祭典搬演的情形已略有不同。在中元盂蘭場合，目連戲是給「神」、「鬼」、「人」同看的戲劇，傳統社會的中元盂蘭是為了施食孤魂、追薦祖先，目標觀眾是「神」、「鬼」，宗教色彩濃厚，時至今日，大部分地方的中元盂蘭則已近於民俗慶典，參與的觀眾回到「人」身上；至於在納吉求豐的神誕場合，目連戲較著重演給「神」看，而成為祭祀神明的戲劇供品；在民間喪葬祭

祀儀式中，目連戲的觀眾則又偏向於「鬼」，民間相信目連戲演出具有安撫亡魂的作用，但其實穿插於拔度儀式中的目連戲只是藉戲劇性的表演讓生者更融入於繁瑣的祭祀科儀中，藉戲劇化的情節讓生者更相信亡過的親友已經毫無掛念與痛苦地離開此界、於他界重生，目連戲本身其實並不具有超渡能力，它只是藉故事強化民眾對超渡儀式的信仰。

作為一齣「神、鬼、人同看的戲劇」，在祭祀「神」明、安撫「鬼」魂之外，目連戲還是「人」間最受歡迎的廣場演劇。原因之一，在於它的演出包含了武術雜耍等多種技藝，明代目連戲重視武打雜耍，演出更結合紙紮藝術，到了清代，不僅百戲紛呈、更有百獸同臺，而目連戲此種表演型態也一直延續至近代，如安徽韶坑目連戲即貫穿許多武術、雜戲節目¹，「男吊」的空中綢緞表演與「五鬼捉劉氏」的打叉表演同樣都是目連戲吸引觀眾的一大噱頭；此外，目連戲長期在民間演出的過程中，融入了許多俗世風情，其描繪的情節都是生活裡熟悉的瑣事，出現的角色都是里巷中往來的人物，這樣的題材內容也使目連戲成為能引起廣大民眾共鳴同感的民間戲劇；目連戲經常出現的臺上臺下一臺戲的同歡情形也是其備受民間歡迎的原因之一，紹興目連戲〈捉目連娘〉一段，演員們即在觀眾間亂奔²，魯迅回憶其孩提時代的目連戲，村裡孩子更可以上臺扮演鬼卒或是各種鬼魂³，目連戲此種不存在舞臺界線的表演體制讓人聯想到謝喜納（Richard Schechner）的環境劇場，實際上「環境劇場」正是許多傳統文化、非正統戲劇場域廣為運用的演出／呈現方式，例如街頭示威遊行、薩滿巫術活動等等，而目連戲的「環境劇場」特質，也正是因為它保留了於宗教場合演出時所涵納的古老巫術活動。

目連戲中的地獄想像與民間十王信仰密不可分。《勸善記》除在十王信仰的基礎上發展得更加明確儼然，《勸善記》與十王信仰更直接在內容上相互取材，十王

¹ 高慶樵：〈韶坑目連戲演出習俗〉，收於茆耕茹：《安徽目連戲資料集》（臺北：施合鄭基金會，1997年），頁115。

² 趙景深：〈目連故事的演變〉，收於徐宏圖、王秋桂：《浙江省目連戲資料匯編》（臺北：施合鄭基金會，1994年），頁245。

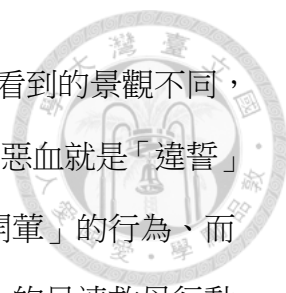
³ 魯迅：〈女吊〉，收於徐宏圖、王秋桂：《浙江省目連戲資料匯編》（臺北：施合鄭基金會，1994年），頁217-218。

信仰中可見目連救母故事，《勸善記》中亦可見民間所建造的人間鬼城，但看似已經自成格局的《勸善記》地獄景觀，其實仍有許多前後論述矛盾之處，民間對於冥界想像的隨意刻劃在已經以文字寫定的戲劇作品中依然如此，可見《勸善記》自庶民環境成長的事實。

地獄想像的一大重點就是地獄酷刑，而地獄酷刑不全是民間想像力的展現，在陽間社會的刑罰中，可以看到如鏡像般相似的形影。在現實社會中，陽間酷刑常常是暴君的象徵，《勸善記》將代表殘暴人性的酷刑再現於地獄景觀的戲劇舞臺上，是將在現實中必被譴責的人性黑暗面呈現在虛構的戲劇中，而由鬼卒來執行此一源自人性的暴虐刑罰，則又是以「非人」的鬼角色來包裝現實「人」的不堪，此安排讓人性黑暗面在戲劇中解放得更加肆無忌憚，彷彿殘暴的是鬼、不是人；現實社會的酷刑除了伴隨暴君出現，其實往往也被用來對待危害社稷的造反之輩或是政權相爭中的敗寇之徒，但《勸善記》卻是以如此重的懲罰對待如不孝、偷盜等相對輕的罪行，究其原因，《勸善記》欲以過分的酷刑確保嚇阻的有效，其所塑造的身體受罪式懲罰、因果報應式懲罰，都是在強調懲惡的「強烈度」與「必然性」。《勸善記》中的地獄罪行則是由人民來定義，在劇中，「人間私語，天聞若雷」，由於天／玉皇的全知，審判行刑成為玉皇絕對排他的權力，玉皇麾下的十殿大王、獄官鬼使、雷公電母等都是其權力的執行者，而無所不知且正義不偏的玉皇是在人民的信仰之下塑造出來的，因此，《勸善記》中的玉皇其實正是人民意志的展現，藉著對天的信崇、《勸善記》的描繪，庶民百姓似乎擁有了懲罰世間善惡的權力。

從地獄想像擴大到神鬼想像，本論文選擇從其中較主要的四個面向來談論《勸善記》中的神鬼世界，包括道德觀、政治觀、宗教觀與美學觀。

首先在道德觀方面，《勸善記》反映了中國「功過積累傳統」以及「善惡有報觀念」。「心念」的決定性作用、以「家族」作為功過積累的單位、「懺悔」的效用，是功過積累傳統的三大內涵。在目連戲的地獄想像中，心念的啟動是決定一個人



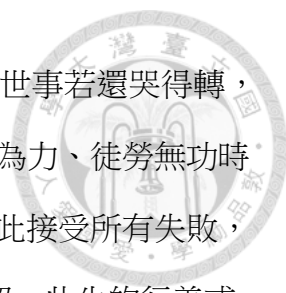
地獄遭遇的關鍵，如《勸善記》中的行善與為惡之人於望鄉臺上看到的景觀不同，又如劉青提因心有惡血被扯上鐵床，從劇中可知，劉青提心中的惡血就是「違誓」開葷，劉青提真正的罪行在於其反覆立誓又故違誓願，不是「開葷」的行為，而是「故違誓願」的心念讓劉青提受盡酷刑；貫穿整本《勸善記》的目連救母行動是基於家族共同承負功過的觀念而展開，正是由於「家族」為功過積累的單位，目連的所有拯救行為才有了意義，目連才能夠藉著自我修行將「餘慶」積累至母親身上，也才能夠藉著承擔苦楚接收母親為惡的「餘殃」；在勸人為善的目的下，目連戲藉由反覆展示劇中人物內心的懺悔，將自省悔過的氣氛漫延深入觀眾心中，並也於劇中設計將懺悔作為實際可以自我拯救的手段，但在《勸善記》中，劉青提實際上並未因自身的懺悔與其親兒的拯救而免除地獄之刑，此乃出於釋家宣教的目的，劉青提必須要遍歷地獄，讓目連親自入地獄救母，以向世人彰顯陰司法力、讓世人崇奉神明，並同時向世人示範如何透過追薦父母超昇天堂來行孝道，而劉青提從人世到地獄的一連串善惡選擇與懺悔經歷亦成為另一種以身試法的借鑑。

「善有善報」的彌補心理幾乎貫穿整部《勸善記》，首先《勸善記》以正面方式保證善人必得善果，讓神鬼現身主持公道，以扭轉真實人生的命運、或是透過死後超昇天界作為「善有善報」的承諾與保證，其後，劇作家再以劉青提作為反面論述，劉青提之所以故違誓願，正是由於其「善惡有報」的信仰被瓦解、彌補缺憾的心理未獲滿足，於是《勸善記》在劉青提的地獄歷程中為不信善惡報應的她安排其生前曾救濟的乞兒相助，並以屢勸劉青提違誓開葷的金奴作為「善有善報」的見證者；《勸善記》中的「惡有惡報」則反映了民間的復仇思維，但是與古今中外史書和小說中所記載的復仇故事不同，《勸善記》中的復仇心態並未顯示於劇中人身上，每一個劇中人皆從未想過要為自己的受害復仇，更遑論實踐任何復仇行為，自始至終，都是神鬼在為受害的劇中人復仇，因此，「惡有惡報」其實也是為了實現「善有善報」，對善人的愛護必須通過對惡人的懲罰來實現，而另一方

面，《勸善記》中的「惡有惡報」實際上滿足的也不是劇中人的復仇心態、而是觀戲人的復仇心理，神鬼世界中「惡有惡報」的必然性滿足了觀戲庶民的復仇思維。

其次在政治觀方面，人們以現實生活中的統治架構想像《勸善記》中神鬼世界的樣貌，此一人間秩序的超人間源頭（神鬼世界）與人間秩序的如出一轍，使得彷彿只要將神鬼世界塑造得與人間世界愈相像，封建皇帝的權威就如同天上玉皇的權威一般，愈「合法」、愈「不證自明」，《勸善記》中神鬼官僚與人間官僚的雷同首先表現在等級分明的官僚體系，此外，神鬼之間的互動往來如同人間官僚，有不容踰越且繁複的尊卑禮節，不同神鬼各有其不同的工作職責亦如同人間官僚的權責區分。封建皇帝要如何藉著民間畏鬼敬神的心理，將統治權深入至人民百姓日常生活的每個角落？首先就是要讓神鬼的存在成為不容懷疑的信念，《勸善記》除了直接讓神鬼現身作為說服手段，也借助中國傳統文化崇拜先人的心理，搬出古之聖賢謹慎誠心的敬天祭祖行為，來對劇中為惡之人、同時也對舞臺下的觀眾說教，此外，今人的種種祭祀行為更是神鬼存在的最有力證據。而神鬼觀念對民眾身心所造成的束縛，統治者藉著神鬼世界所掌握的權力，則可以借用全景敞視主義來分析：在邊沁（Bentham）的定義中，全景敞視主義中的窺視權力是「可見的」，《勸善記》中神鬼的無所不知、無所不在正是此種可見性的表現；此種權力還是「無法確知的」，這會讓人時刻警戒，但也可能讓人心存僥倖，《勸善記》中惡人因為對「天」的懷疑所產生的僥倖心理正反映了此種無法確知性，另一方面，神鬼懲罰的突然降臨也是一種無法確知，不知何時降臨的神鬼懲罰，使人們對於無法確知的窺視感到戒慎恐懼，消除了世人的僥倖心態，統治者對社會秩序的控制就這樣藉著神鬼觀念深深地伸入百姓的生活、心靈之中。

接著談到宗教觀，本論文之重點並不在於儒、釋、道三教的教義或理論，而是討論庶民百姓如何透過宗教信仰、神鬼信仰去面對、處理其所熱愛的現實人生。首先是輪迴觀與宿命論，在傳統中國的觀念中，生命裡的種種都是命中註定，面對現實生活的沮喪，人們只能坦然接受，這種宿命論成為平息現實失敗所帶來沮



喪的工具，如《勸善記》中劉賈勸慰劉青提喪夫之痛時所言，「世事若還哭得轉，我亦千愁淚萬行」，深刻體現了人們在壓倒一切的命運面前無能為力、徒勞無功時的平靜與坦然；但宿命論並未使人喪失自由和責任，並不代表就此接受所有失敗，因為這是以輪迴觀為前提的宿命論，人之命運並不是完全不可解，此生的行善或為惡都會影響來生的幸福或挫折，《勸善記》亦反映了民間這種對待命運的積極傾向，命運一部分被掌握在神鬼手中，另一部分則是決定於個人，此生命運以宿命論平靜接受，來世狀態則靠輪迴觀積極扭轉。對於熱愛現實人生的中國人來說，現在的每一個善行，除了出於惻隱之心，其實更是在為自己將來的幸福投資，而善行首先是表現在布施行為上，博施濟眾的傅相作為《勸善記》中首先超昇天堂、永享快樂的人物，正為「布施是為將來的幸福投資」此句代表民間現實主義的標語做了最強有力的背書；除了布施於活著的人，民間也救渡死去的鬼，藉著取悅引起災禍的孤魂，來面對並解決現實的困厄；若準備祭品饗孤魂野鬼是為了將其請離人世間，準備祭品祀神明與祖先，則是為了讓其將目光停留在自己身上，為自己帶來幸福，對於中國民間社會來說，神明如同世間之人，有欲望、也有需求，人們可以與之討價還價、諂媚巴結，由於人性化的神明，使得世間之人為了追求塵世幸福的各種希冀、盼望有了可以請託、拜求的對象；祖先則是另一個可以祈求的對象，《勸善記》中曾出現兩次祭拜亡逝父母的場景，一次是傅羅卜祭拜劉青提，一次是曹賽英於清明節祭拜母親，這兩段不只如實呈現了民間祭祀已逝親人的宗教行為，也暗示了民間對於已逝先人是否真的能享用到後輩子孫準備的酒食與紙錢是存有疑慮的，從中可見，中國民間祭祀祖先最根源的動力並不是出自對宗教的堅信，而是為了滿足情感上的需要，在祭祀的儀式行為中，一方面，去世的先人可以繼續像生者一樣對自己的子孫表示關心，另一方面，祖先也需要在世子孫的關心照顧，祭祀行為讓已經離世的親人彷彿從未離開。

最後討論目連戲中神鬼世界的美學觀。庶民文化的樂趣往往產生自對於他人失敗的訕笑，或是出於感知到不協調現象的荒謬感，因此戲劇舞臺上人物的跌倒、

驚慌、無知等種種醜態，以及各種不符合常理的情境，常常能引起觀眾的笑聲，目連戲所帶來的笑聲首先就是來自於其所塑造的充滿性格缺陷而逗趣的神鬼形象：例如《勸善記》中冥界橋梁刺史與被關押於地獄第四殿的鬼犯的賣弄才識，正顯示了其無知的性格，此外，第四殿鬼犯之間的詩詞競賽與其身處情境的極端不協調，這種預期狀況與實際情形的反差也是看戲村民的笑聲來源；浙江新昌調腔劇團在一九九一年演出的〈跳無常〉⁴是另一庶民樂趣的例子，劇中的村民看不見無常，不知道鬼就在自己身邊，只能任由無常的捉弄，摸不著頭緒的村民除了驚慌失措之外別無他法，然而底下全知的觀眾卻將一切看得清清楚楚，舞臺上的村民因為未知而顯露各種醜態的滑稽場面，正是臺下觀眾們的樂趣所在；成都川劇《目連救母》⁵「劉氏回煞」一段，將門神形象塑造得相當生動，藉由門神語言和動作的層層轉折，觀眾恍然發現原來看似正氣凜凜的門神也只不過如同世間貪官一般，是個貪圖錢財的官僚，觀眾正是在門神此種前後形象不一的高度反差中得到樂趣。逗趣神鬼形象所引起的觀眾哄笑，主要來自戲曲插科打諢的手段，但是除了笑聲，目連戲不同於其他劇目，它更有一種全民狂歡的氣氛，中國文化中的「狂歡」主要來自民間節慶祭典，民間儺俗則是最具代表性的宗教節慶祭典之一，目連戲的狂歡氣氛正是由於其吸收了民間儺俗：在《勸善記》〈遣將擒猿〉一齣中，馬、趙、溫、關四位將軍執蛇槍、鐵鞭鐵鎖、查槌、偃月刀依序出場，在舞臺上且舞且行地擒拿白猿精，同時打法尺、畫符燒、行罡，此一舞臺表演與留存於臺灣的儺俗「押煞」科儀相當雷同；綿陽市川劇團於一九九三年戶外演出《目連救母》⁶，其第一本〈靈官鎮臺〉亦體現了目連戲於演出時，在宗教儀式下全村投入的狂歡氣氛，〈靈官鎮臺〉「請靈官」一段，迎神儀仗隊伍聲勢浩大，周圍始終圍繞許多觀戲的群眾，在掌教師於舞臺上進行儀式性表演時，也不時可聽到舞臺下觀眾們喧嘩談論的聲音，之後的「發五猖」、「捉寒林」這類捉鬼趕鬼演出則是吸收自民間

⁴ 浙江新昌調腔劇團演出：〈跳無常〉（1991年10月5日）。

⁵ 成都市川劇院演出：《國劇大展：川劇《目連救母》》（中國電視公司，1998年8月）。

⁶ 四川省綿陽市川劇團演出：《四川綿陽目連戲》（四川省綿陽市文化局攝製，1993年8月）。

儼俗，例如河北儼俗「攆虛耗」與「捉黃鬼」的表演內容就與「發五猖」、「捉寒林」有異曲同工之處。

目連戲中充滿許多駭人的地獄想像，但民間對於目連戲不但未避而遠之，反而興趣盎然，原因之一可能是源於人們心理上的需求，適當的負面情緒對於一成不變的生活具有調節作用，讓日子不至於變得無聊無趣而使人感到厭倦，人們需要正面與負面情緒的輪替來調劑日常生活的平淡，觀看戲劇中駭人的地獄想像正是人們得以感受恐懼這類負面情緒的管道之一；此外，戲劇中的恐怖情節也具有教育功能，藉由劇中人物的「示範」，觀眾學會了如何在現實生活中面對、或是避開戲劇中那些令人恐懼的狀況，藉著戲劇情節，觀眾作了一場關於恐懼的演習，觀眾在觀看目連戲中令人心生畏懼的地獄景觀時，其實也正是從劇中劉氏與鬼犯的經歷，學習如何過著一種道德的生活以避免淪落地獄。恐懼對於現實生活的調劑作用與安全指引是人們願意主動感受恐怖情節的原因，而戲劇中經過藝術化手法呈現的恐怖景觀則是人們願意被動接受恐怖情節的理由，相較於劇本文字的血淋淋，透過舞臺藝術手段，目連戲將地獄景觀作了一定程度的美化，而營造出一個能夠感受恐懼的安全情境：例如成都市川劇院演出的《目連救母》⁷在地獄景觀的塑造上，主要是透過情致化的表現，將原本令人畏懼的地獄藉由曼妙的身段呈現；而四川綿陽目連戲⁸主要以戲曲中的各種絕活——如鬼步、翻桌、噴火、打叉等等——來塑造鬼魂形象，藉由視覺感官上的刺激來呈現舞臺上的地獄景觀。

目連救母故事起源自佛經，目連戲最早在中元盂蘭的宗教祭典上搬演，目連戲自始就與宗教關係密切，其中「上窮碧落下黃泉」的神鬼／地獄故事情節，則讓目連救母故事的宗教色彩更加濃厚，導致其長久以來不入文人之眼，甚至被扣上封建迷信的罪名。然而，目連戲其實是民間社會的鏡子，且相較於其他劇目，

⁷ 成都市川劇院演出：《國劇大展：川劇《目連救母》》（中國電視公司，1998年8月）。

⁸ 四川省綿陽市川劇團演出：《四川綿陽目連戲》（四川省綿陽市文化局攝製，1993年8月）。

目連戲又更加真實地描摹與再現了庶民的思想與文化；此外，戲劇中的神鬼情節雖有其荒誕的成分，但更不可忽視的是其中的現實性，如許祥麟所言：

有些劇作家在創作鬼戲時大致上只是借鬼魂形式來曲折地反映社會，寫鬼即寫人，寫冥間即折射人世，從中進行美與醜、善與惡、真與假的審美評價，抒發憎愛情感，寄託願望理想。⁹

而對冥界神鬼的想像又奠基於對自我的認識，民間在想像神鬼世界的過程中，往往無意中映照出庶民之思想文化。因此，目連戲中的神鬼世界在各時代底層民眾的共同想像塑造之下，其實已然成為庶民社會的代言人。

⁹ 許祥麟：《中國鬼戲》（天津：天津教育出版社，1997年），頁5。



參考資料

一、目連戲劇本

- 【明】鄭之珍，《新編目連救母勸善戲文》，高石山房本。
- 【明】鄭之珍著，朱萬曙校點，《皖人戲曲選刊·鄭之珍卷：新編目連救母勸善戲文》，合肥：黃山書社，2005年。
- 王兆乾校訂，《安徽池州東至蘇村高腔目連戲文穿會本》，臺北：施合鄭基金會，1998年。
- 王兆乾校訂，《安徽池州青陽腔目連戲文大會本》，臺北：施合鄭基金會，1999年。
- 《民俗曲藝》第87期「目連戲劇本專輯」，1994年1月。
- 朱建明校訂，《皖南高腔目連卷》，臺北：施合鄭基金會，1998年。
- 李平、李昂校訂，《目連全會》，臺北：施合鄭基金會，1995年。
- 茆耕茹校訂，《江蘇高淳目連戲兩頭紅臺本》，臺北：施合鄭基金會，1997年。
- 徐宏圖、張愛萍校訂，《浙江省新昌縣胡卜村目連救母記》，臺北：施合鄭基金會，1998年。
- 徐宏圖校訂，《紹興救母記》，臺北：施合鄭基金會，1994年。
- 徐宏圖校訂，《紹興舊抄救母記》，臺北：施合鄭基金會，1997年。
- 張子偉主持發掘，向榮、陳盛昌資料發掘，《湖南省瀘溪縣辰河高腔目連全傳》，臺北：施合鄭基金會，1999年。
- 黃文虎校訂，《超輪本日連》，臺北：施合鄭基金會，1994年。
- 肇明校訂，《調腔目連戲咸豐庚申年抄本》，臺北：施合鄭基金會，1997年。
- 劉禎校訂，《莆仙戲目連救母》，臺北：施合鄭基金會，1994年。
- 龍彼得、施炳華校訂，《泉腔目連救母》，臺北：施合鄭基金會，2001年。
- 戴云編著，《目連戲曲珍本輯選》，臺北：施合鄭基金會，2000年。
- 戴云編著，《影卷忠孝節義》，臺北：施合鄭基金會，2000年。

二、古籍

- 汪受寬、金良年註，《孝經·大學·中庸譯註》，上海：上海古籍出版社，2012年。
- 《墨子閒詁》，臺北：臺灣莒光圖書中心。
- 【西漢】司馬遷著，【南朝宋】裴駰集解，【唐】司馬貞索隱，【唐】張守節正義，《新校史記三家註》第1冊，臺北：世界書局，1975年。
- 【東漢】王充著，北京大學歷史系《論衡》註釋小組註，《論衡註釋》，北京：中華書局，1979年。
- 【西晉】杜預註，【唐】孔穎達等正義，沈秋雄分段標點，《十三經注疏·春秋左傳正義》，臺北：新文豐，2001年。
- 【西晉】竺法護，《佛說盂蘭盆經》，臺南：和裕出版，2005年。
- 【西晉】張華等著，王根林等校點，《博物志（外七種）》，上海：上海古籍出版社，2012年。

- 【南朝宋】范曄、【西晉】司馬彪著，陳煥良、李傳書標點，《後漢書》，長沙：岳麓書社，1994年。
- 【唐】李群玉著，羊春秋輯註，《李群玉詩集》，長沙：岳麓書社，1987年。
- 【唐】趙璘，《因話錄》，臺北：商務印書館，1939年。
- 【後晉】劉昫著，許嘉璐主編，黃永年分史主編，《二十四史全譯：舊唐書》第4冊，上海：漢語大詞典出版社，2004年。
- 【北宋】司馬光著，胡三省註，《資治通鑑》，北京：古籍出版社，1956年。
- 【北宋】孟元老著，鄧之誠註，《東京夢華錄註》，北京：中華書局，1982年。
- 【北宋】洪興祖，《楚辭補註》，臺北：藝文印書館，2005年。
- 【北宋】郭茂倩，《樂府詩集》，上海：上海商務印書館，縮印汲古閣刊本。
- 【北宋】薛居正著，楊家駱編，《新校本舊五代史并附編三種》第3冊，臺北：鼎文書局，1978年。
- 【南宋】朱熹著，徐德明校點，《四書章句集註》，上海：上海古籍出版社，2001年。
- 【南宋】周密著，李小龍、趙銳評註，《武林舊事》，北京：中華書局，2007年。
- 【南宋】羅大經，《鶴林玉露》，北京：中華書局，1983年。
- 【元】陶宗儀，《南村輟耕錄》，臺北：木鐸出版社，1982年。
- 【元】釋覺岸，《釋氏稽古略》，臺北：新文豐，1975年。
- 【明】祁彪佳著，黃裳校錄，《遠山堂明曲品劇品校錄》，上海：古典文學出版社，1957年。
- 【明】張岱，《陶庵夢憶》，臺北：金楓出版社，1986年。
- 【清】西周生，《醒世姻緣傳》，臺北：聯經出版，1986年。
- 【清】佚名，《安平縣雜記》，臺北：臺灣銀行，1959年。
- 【清】周鍾瑄，《諸羅縣志》，臺北：臺灣銀行，1962年。
- 【清】孫希旦撰，沈嘯寰、王星賢點校，《禮記集解》，臺北：文史哲出版社，1990年。
- 【清】徐珂編，無谷、劉卓英點校，《清稗類鈔選》，北京：新華書店，1984年。
- 王重民、王慶菽、向達等編，《敦煌變文集》，北京：人民文學出版社，1957年。
- 《古本戲曲叢刊》，北京：中華書局，1964年。
- 孟樵編，《太上感應篇》，臺中：克一出版社，2006年。
- 《明清筆記史料叢刊》，北京：中國書店，2000年。
- 《近代中國史料叢刊》，臺北：文海，1967年。
- 陳多、葉長海註，《中國歷代劇論選註》，長沙：湖南文藝出版社，1987年。
- 鄭騫編註，《詞選》，臺北：文化大學，1995年。
- 戴君仁編註，《詩選》，臺北：文化大學，1981年。

三、中文專著

- 王旭，《鬼節超度與勸善目連》，臺北：國家出版社，2010年。

- 石光生，《臺灣傳統戲曲劇場文化：儀式·演變·創新》，臺北：五南出版，2013年。
- 曲金良，《後神話解讀：中國民俗幽冥幻象及其藝術精神透視》，北京：文化藝術出版社，1998年。
- 朱光潛，《悲劇心理學》，臺北：日臻出版社，1995年。
- 朱恒夫，《目連戲研究》，南京：南京大學出版社，1993年。
- 余英時，《中國思想傳統的現代詮釋》，臺北：聯經出版，1987年。
- 余英時，《現代儒學論》，臺北：八方文化，1996年。
- 吳曉叢、王關成，《古代死刑肉刑要覽》，西安：陝西師範大學出版社，1991年。
- 李申選編，《儒教報應論》，北京：國家圖書館出版社，2009年。
- 李隆獻，《復仇觀的省察與詮釋：先秦兩漢魏晉南北朝隋唐編》，臺北：臺大出版中心，2012年。
- 李隆獻，《復仇觀的省察與詮釋：宋元明清編》，臺北：臺大出版中心，2015年。
- 周天游，《古代復仇面面觀》，西安：陝西人民教育出版社，1992年。
- 周育德，《中國戲曲文化》，北京：中國友誼出版，1995年。
- 周貽白，《中國戲曲發展史綱要》，上海：上海古籍出版社，1984年。
- 林語堂著，郝志東、沈益洪譯，《中國人》，香港：三聯書店，2003年。
- 金觀濤、劉青峯，《興盛與危機：論中國社會超穩定結構》，臺北：風雲時代，1994年。
- 施文楠編著，《安徽目連戲唱腔選編》，臺北：施合鄭基金會，1999年。
- 胡萬川，《民間文學的理論與實際》，新竹：國立清華大學出版社，2004年。
- 茆耕茹，《目連資料編目概略》，臺北：施合鄭基金會，1993年。
- 茆耕茹，《安徽目連戲資料集》，臺北：施合鄭基金會，1997年。
- 凌翼雲，《目連戲與佛教》，廣州：廣東高等教育出版社，1998年。
- 唐能理 (Neal Donnelly), *A Journey Through Chinese Hell: Hell Scrolls of Taiwan*, 臺北：藝術家出版社，1990年。
- 孫惠柱，《戲劇的結構與解構：敘事性結構和劇場性結構》，臺北：書林出版，2006年。
- 容世誠，《戲曲人類學初探：儀式、劇場與社群》，臺北：麥田出版，1997年。
- 徐宏圖，《浙江省東陽市馬宅鎮孔村漢人的目連戲》，臺北：施合鄭基金會，1995年。
- 徐宏圖、王秋桂，《浙江省目連戲資料匯編》，臺北：施合鄭基金會，1994年。
- 郝譽翔，《民間目連戲中庶民文化之探討：以宗教、道德與小戲為核心》，臺北：文史哲出版社，1998年。
- 馬書田，《中國冥界諸神》，臺北：國家出版社，2005年。
- 張錫厚，《敦煌文學》，臺北：國文天地雜誌社，1991年。
- 許祥麟，《中國鬼戲》，天津：天津教育出版社，1997年。
- 陳咏明，《儒學與中國宗教傳統》，北京：宗教文化出版社，2003年。

- 陳芳英，《目連救母故事之演進及其有關文學之研究》，臺北：國立臺灣大學出版委員會，1983年。
- 陳登武，《地獄·法律·人間秩序：中古中國宗教、社會與國家》，臺北：五南出版，2009年。
- 陳登武，《從人間世到幽冥界：唐代的法制、社會與國家》，臺北：五南出版，2006年。
- 陳瑤蓀，《臺灣的地獄司法神：清中葉以來十王信仰與玉歷寶鈔》，臺北：蘭臺出版社，2006年。
- 陳學明，《班傑明》，臺北：生智文化，1999年。
- 曾永義，《說戲曲》，臺北：聯經出版，1976年。
- 馮友蘭，《三松堂全集》第4卷，鄭州：河南人民出版社，2000年。
- 馮友蘭，《中國哲學史（增訂本）》，臺北：臺灣商務印書館，1993年。
- 黃應貴主編，《空間與文化場域：空間之意象、實踐與社會的生產》，臺北：漢學研究中心，2009年。
- 楊秋紅，《中國古代鬼戲研究》，北京：中國傳媒大學出版社，2009年。
- 廖奔，《中國戲曲史》，上海：上海人民出版社，2014年。
- 廖奔、劉彥君，《中國戲曲發展史》，太原：山西教育出版社，2000年。
- 翟學偉，《中國社會中的日常權威：關係與權力的歷史社會學研究》，北京：社會科學文獻出版社，2004年。
- 劉禎，《中國民間目連文化》，成都：巴蜀書社，1997年。
- 劉禎，《民間戲劇與戲曲史學論》，臺北：國家出版社，2005年。
- 鄭振鐸，《中國俗文學史》，臺北：五南出版，2014年。
- 蕭登福，《道佛十王地獄說》，臺北：新文豐，1996年。
- 蕭登福，《漢魏六朝佛道兩教之天堂地獄說》，臺北：臺灣學生書局，1989年。
- 錢穆，《錢賓四先生全集》，臺北：聯經出版，1995年。
- 羅基，《地獄眾生相》，北京：學苑出版社，1998年。

四、學位論文

- 卜亞麗，《中國古代鬼觀念與戲劇的雙向滲透：元代鬼戲對前代鬼觀念的積澱與昇華》，開封：河南大學碩士論文，2004年。
- 余淑娟，《新加坡九鯉洞的目連戲：中國宗教儀式劇個案研究》，新加坡：新加坡國立大學中文系博士論文，2010年。
- 呂雅婷，《秦與漢初律令反映的親屬關係》，臺北：國立臺灣大學歷史學研究所碩士論文，2012年。
- 李育真，《閩南入冥救親戲曲研究：以泉腔、莆仙戲《目連救母》為例》，桃園：國立中央大學中國文學系碩士論文，2013年。
- 洪英花，《台灣與中國自首、立功之研究》，臺北：私立東吳大學法律學系碩士論文，2007年。

- 張蜀之，《論中國傳統「鬼戲」在現當代的繼承和發展》，重慶：四川外語學院碩士論文，2012年。
- 陳文建，《《新編目連救母勸善戲文》研究》，重慶：重慶師範大學碩士論文，2010年。
- 廖珮如，《敦煌文獻中目連變文之孝道研究》，新北：私立華梵大學東方人文思想研究所碩士論文，2016年。
- 廖藤葉，《明清目連戲初探》，臺中：國立中興大學中國文學系博士論文，2011年。
- 劉志偉，《川目連演出之研究》，臺北：私立中國文化大學戲劇研究所碩士論文，2001年。
- 鮑玲玲，《《新編目連救母勸善戲文》研究》，漳州：漳州師範學院文學碩士論文，2011年。

五、單篇論文

- 文憶萱，〈湖南的目連戲〉，《戲曲研究》第11輯，1984年2月，頁210-222。
- 王天麟，〈桃園縣楊梅鎮顯瑞壇拔度齋儀中的目連戲：「打血盆」〉，《民俗曲藝》第86期，1993年11月，頁51-70。
- 王安祈、吳怡穎，〈青龍白虎、星宿信仰：從京劇《汾河灣》論起〉，主體、文本與劇場實踐：2014NTU劇場國際學術研討會，時間：2014年11月8日至11月9日，地點：國立臺灣大學應用力學所國際會議廳。
- 王健文，〈「死亡」與「不朽」：古典中國關於「死亡」的概念〉，《國立成功大學歷史學報》第22期，1996年12月，頁163-207。
- 田仲一成，〈中國戲劇在道教、佛教儀式的基礎上產生的途徑〉，《人文中國學報》第14期，2008年9月，頁1-34。
- 田仲一成，〈民俗學視野下的戲劇研究：戲劇文學產生於孤魂祭祀之說〉，臺灣戲劇研究的回顧與前瞻國際學術研討會，時間：2014年5月10日，地點：國立臺北藝術大學國際會議廳。
- 田仲一成，〈新加坡莆仙同鄉會逢甲普度目連戲初探〉，《中華戲曲》第8輯，1989年5月，頁91-111。
- 曲六乙，〈中國各民族儺戲的分類、特徵及其「活化石」價值〉，《戲劇藝術》1987年第4期，1987年8月，頁91-101。
- 朱俐，〈法事戲目連救母的精神內涵與演出形式〉，《藝術學報》第65期，1999年12月，頁99-120。
- 朱恒夫，〈明清目連戲散論〉，《中華戲曲》第2輯，1986年10月，頁88-103。
- 余淑娟，〈馬來西亞的道教拔度儀式與目連戲〉，《民俗曲藝》第151期，2006年3月，頁5-29。
- 余淑娟，〈新加坡九鯉洞甲申年目連戲概述〉，《南洋學報》第60卷，2006年8月，頁76-94。
- 吳秀玲，〈「九三年四川目連戲國際學術研討會」簡介〉，《民俗曲藝》第86期，1993

- 年 11 月，頁 1-20。
- 呂理政，〈鬼的信仰及其相關儀式〉，《民俗曲藝》第 90 期，1994 年 7 月，頁 147-191。
- 宋光宇，〈中國地獄罪報觀念的形成〉，《臺灣省立博物館年刊》第 26 卷，1983 年 12 月，頁 1-36。
- 李星璇，〈論「目連故事」主題變文的教化性及娛樂性〉，《文學前瞻》第 7 期，2007 年 8 月，頁 21-32。
- 李映瑾，〈敦煌〈大目乾連冥間救母變文〉與但丁《神曲·地獄篇》中的地獄結構與宗教意義：以罪與罰為中心的探討〉，《應華學報》第 1 期，2006 年 12 月，頁 35-60。
- 李豐楙，〈由常人非常：中國節日慶典中的狂文化〉，《中外文學》第 22 卷第 3 期，1993 年 8 月，頁 116-150。
- 李豐楙，〈複合與變革：臺灣道教拔度儀式中的目連戲〉，《民俗曲藝》第 94、95 期，1995 年 5 月，頁 83-110。
- 肖向明，〈穿越沉重的肉身：古代戲曲的「鬼」文化想像略論〉，《戲曲藝術》第 30 卷第 4 期，2009 年 11 月，頁 80-84。
- 周文，〈「地獄」源流考〉，《湖北社會科學》2009 卷 7 期，2009 年 7 月，頁 134-136。
- 邱靖宜，〈《目連救母變文》之地獄形象研究〉，《環球科技人文學刊》第 15 期，2012 年 10 月，頁 15-29。
- 姜守誠，〈十王信仰：唐宋地獄說之成型〉，《湖南科技學院學報》第 31 卷第 9 期，2010 年 9 月，頁 81-87。
- 柯子銘，〈談莆仙目連戲〉，《戲曲研究》第 20 輯，1986 年 11 月，頁 246-251。
- 胡天成，〈豐都「鬼文化」及其對目連戲的影響〉，《民俗曲藝》第 77 期，1992 年 5 月，頁 169-219。
- 胡萬川，〈民間文學口傳性特質之研究：以臺灣民間文學為例〉，《臺灣文學研究學報》第 11 期，2010 年 10 月，頁 199-220。
- 孫文輝，〈瀘溪中元節：復甦珍貴的歷史「影像」〉，《民族論壇》（時政版）2014 年 9 期，2014 年 9 月，頁 31-35。
- 容世誠、張學權，〈南洋的興化目連戲與超度儀式〉，《民俗曲藝》第 92 期，1994 年 11 月，頁 819-852。
- 留啟群，〈臺灣的地獄十王圖〉，《史物論壇》第 11 期，2010 年 12 月，頁 51-74。
- 袁書會，〈談談變文中的業報輪迴思想：以《目連變文》為中心〉，《西藏民族學院學報》（哲學社會科學版）第 27 卷第 5 期，2006 年 9 月，頁 55-108。
- 張瓊文，〈勸善文本的符號慾望：從《目連救母勸善戲文》〈羅卜描容〉談起〉，《玄奘佛學研究》第 22 期，2014 年 9 月，頁 195-226。
- 陳世雄，〈儀式、戲劇與意識形態〉，《戲曲學報》第 14 期，2016 年 6 月，頁 49-80。
- 陳琪，〈祁門縣環砂村最後一次目連戲演出過程概述〉，《民俗曲藝》第 132 期，2001 年 7 月，頁 75-88。
- 曾永義，〈簡論宗教與戲劇之關係：以儺戲寺廟劇場與元明清雜劇為論述內容〉，《人

- 文中國學報》第 14 期，2008 年 9 月，頁 35-69。
- 楊孟衡，〈「目連三段」論：兼談古賽「目連」之歷史地位〉，《民俗曲藝》第 86 期，1993 年 11 月，頁 21-49。
- 楊錦璧，〈「目連變文」修佛證道的試煉之旅及其宗教關懷〉，《文學新鑰》第 15 期，2012 年 6 月，頁 99-143。
- 廖奔，〈目連始末〉，《民俗曲藝》第 93 期，1995 年 1 月，頁 3-30。
- 劉楚華，〈儀式與戲劇：以鬼魂為中心的觀察〉，《人文中國學報》第 14 期，2008 年 9 月，頁 71-94。
- 蔡豐明，〈紹興目連戲與民間鬼神信仰〉，《民俗曲藝》第 82 期，1993 年 3 月，頁 263-286。
- 龍彼得著，王秋桂、蘇友貞譯，〈中國戲劇源於宗教儀典考〉，《中外文學》第 7 卷第 12 期，1979 年 5 月，頁 158-181。
- 魏淑珠，〈「詭異」的場景：元雜劇的鬼神戲〉，《中外文學》第 31 卷第 1 期，2002 年 6 月，頁 73-90。
- 羅萍，〈浙東民間啞劇：啞目蓮〉，《戲曲研究》第 16 輯，1985 年 9 月，頁 241-251。
- 關冰，〈《夷堅志》中的鬼靈復仇與復仇意識〉，《語文學刊》（高等教育）2007 年第 5 期，2007 年 5 月，頁 28-30。

六、外文譯著／專著

- 包筠雅 (Cynthia J. Brokaw) 著，杜正貞、張林譯，《功過格：明清社會的道德秩序》，杭州：浙江人民出版社，1999 年。
- 弗雷德里克·C·巴特萊特 (Frederic C. Bartlett) 著，黎煒譯，《記憶：一個實驗的與社會的心理學研究》，臺北：昭明出版社，2003 年。
- 田仲一成著，布和譯，《中國祭祀戲劇研究》，北京：北京大學出版社，2008 年。
- 吉姆·戴維斯 (Jim Davies) 著，薛怡心譯，《吸睛的科學：為什麼八卦、藝術、宗教和恐怖片令人著迷？》，臺北：究竟出版，2015 年。
- 安塞姆·弗蘭克 (Anselm Franke) 主編，申舶良等譯，《萬物有靈》，北京：金城出版社，2013 年。
- 米歇爾·福柯 (Michel Foucault) 著，劉北成、楊遠嬰譯，《規訓與懲罰：監獄的誕生》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2012 年。
- 拉法格 (Paul Lafargue) 著，王子野譯，《思想起源論》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，1963 年。
- 拉斯·史文德森 (Lars Svendsen) 著，范晶晶譯，《恐懼的哲學》，北京：北京大學出版社，2010 年。
- 約翰·菲斯克 (John Fiske) 著，陳正國譯，《瞭解庶民文化》，臺北：萬象，1993 年。
- 泰瑞·伊果頓 (Terry Eagleton) 著，吳新發譯，《文學理論導讀》，臺北：書林出版，1993 年。

- 班雅明 (Walter Benjamin) 著，林志明譯，《說故事的人》，臺北：臺灣攝影工作室，1998 年。
- 理查德·謝克納 (Richard Schechner) 著，曹路生譯，《環境戲劇》，北京：中國戲劇出版社，2001 年。
- 葛伯納 (Bernard Gallin) 著，蘇兆堂譯，《小龍村：蛻變中的臺灣農村》，臺北：聯經出版，1979 年。
- 雷蒙·塞爾登 (Raman Selden)、彼得·維德生 (Peter Widdowson)、彼得·布魯克 (Peter Brooker) 著，林志忠譯，《當代文學理論導讀》，臺北：巨流，2005 年。
- David S. Ferris, *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*, New York: Cambridge University Press, 2008.
- Edward Burnett Tylor, *Primitive Culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom*, London: John Murray, Albemarle Street, W, 1920.

七、影音資料

- 〈女吊〉、〈跳無常〉，浙江新昌調腔劇團演出，1991 年 10 月 5 日。
- 《四川綿陽目連戲》，四川省綿陽市川劇團演出，四川省綿陽市文化局攝製，1993 年 8 月。
- 《國劇大展：川劇《目連救母》》，成都市川劇院演出，中國電視公司，1998 年 8 月。
- 《河北儺俗》，河北省藝術研究所、河北省藝術資料館攝製，1995 年。

八、其他

- 「2015 乙未雞籠中元祭活動」宣傳摺頁、「2015 乙未雞籠中元祭演藝活動」宣傳摺頁，時間：2015 年 8 月 12 日至 9 月 13 日，地點：基隆市。
- 「2015 亞太傳統藝術節：戲曲在當代」宣傳手冊，時間：2015 年 10 月 17 日至 11 月 1 日，地點：傳藝宜蘭園區。
- 「Singapore Chinese Temples 新加坡廟宇」網站。<http://www.beokeng.com/start.php>
- 「十殿閻王」展覽手冊，畫作捐贈：魏伯儒 (Paul Vidor)，時間：1984 年 8 月 8 日至 8 月 17 日，地點：國立歷史博物館。
- 「文化部文化資產局」網站。<http://www.boch.gov.tw/boch/>
- 「日治時期日人與台人書畫數位典藏計畫」網站。<http://cpjtt.lib.nthu.edu.tw/>
- 「英文文學與文化資料庫」網站。<http://english.fju.edu.tw/lctd/index.asp>
- 徐亞湘，日治時期臺灣報刊戲曲資料檢索光碟，宜蘭：國立傳統藝術中心，2004 年。
- 「教育部重編國語辭典修訂本」網站。<http://dict.revised.moe.edu.tw/cbdic/index.html>
- 筆者電話訪談紀錄，受訪者：明華園天字戲劇團團長陳進興，時間：2016 年 6 月 6 日。